LES GRANDS ARTISTES

VELAZQUEZ

LES GRANDS ARTISTES

COLLECTION D'ENSEIGNEMENT ET DE VULGARISATION

Placée sous le haut patronage de l'Administration des Beaux-Arts.

Volumes parus :

Architectes des Cathédrales gothiques (Les), par Henri Stein.
Bellini (Les), par Émile Cammaerts.
Benvenuto Cellini, par Henri Focillon.
Botticelli, par René Schneider.
Boucher, par Gustave Kahn.
Bramante et l'architecture italienne au XVIe siècle, par Marcel Reymond.
Brunelleschi et l'architecture italienne au XVe siècle, par Marcel Reymond.
Callot (Jacques), par Ed. Bruwaert.
Canaletto (Les deux), par Octave Uzanne.
Carpaccio, par G. et L. Rosenthal.
Carpeaux, par Léon Riotor.
Chardin, par Gaston Schéfer.
Clouet (Les), par Alphonse Germain.
Corot, par Ét. Moreau-Nélaton.
Daumier, par Henry Marcel.
David, par Charles Saunier.
Delacroix, par Maurice Tourneux.
Della Robbia (Les), par Jean de Foville.
Diphilos et les modeleurs de terres cuites grecques, par Ed. Pottier.
Donatello, par Arsène Alexandre.
Douris et les peintres de vases grecs, par Edmond Pottier.
Albert Dürer, par Auguste Marguillier.
Fragonard, par Camille Mauclair.
Gainsborough, par Gabriel Mourey.
Giotto, par Georges Lafenestre.
Jean Goujon, par Paul Vitry.
Gros, par Henry Lemonnier.
Franz Hals, par André Fontainas.
Hogarth, par François Benoit.
Holbein, par Pierre-Gauthiez.
Hubert Robert et les paysagistes français du XVIIIe siècle, par Tristan Leclère.
Ingres, par Jules Momméja.
Jordaens, par Fierens-Gevaert.
La Tour, par Maurice Tourneux.
Léonard Limosin et les émailleurs français, par P. Lavedan.
Léonard de Vinci, par Gabriel Séailles.
Claude Lorrain, par Raymond Bouyer.
Luini, par Pierre-Gauthiez.
Lysippe, par Maxime Collignon.
Mantegna, par André Blum.
Meissonier, par Léonce Bénédite.
Michel-Ange, par Marcel Reymond.
J.-F. Millet, par Henry Marcel.
Murillo, par Paul Lafond.
André Le Nostre, par J. Guiffrey.
Peintres chinois (Les), par Raphael Petrucci.
Peintres de manuscrits (Les) **et la miniature en France**, par Henry Martin.
Percier et Fontaine, par Maurice Fouché.
Pinturicchio, par Arnold Goffin.
Pisanello et les médailleurs italiens, par Jean de Foville.
Potter, par Émile Michel.
Poussin, par Paul Desjardins.
Praxitèle, par Georges Perrot.
Primitifs Allemands (Les), par Louis Réau
Primitifs Français (Les), par Louis Dimier.
Prud'hon, par Étienne Bricon.
Puget, par Philippe Auquier.
Raphaël, par Eugène Muntz.
Rembrandt, par Émile Verhaeren.
Ribera et Zurbaran, par Paul Lafond.
Rossetti et les Préraphaélites anglais, par Gabriel Mourey.
Rubens, par Gustave Geffroy, administrateur des Gobelins.
Ruysdaël, par Georges Riat.
Sodoma (Le), par Henri Hauvette.
Téniers, par Roger Peyre.
Titien, par M. Hamel, agrégé de l'Université.
Tintoret, par G. Soulier.
Van Dyck, par Fierens-Gevaert.
Van Eyck (Les), par Henri Hymans.
Velasquez, par Élie Faure.
Vigée-Lebrun, par Louis Hautecœur.
Watteau, par Gabriel Séailles.

4662-21. — Corbeil. Imprimerie Crété.

LES GRANDS ARTISTES
LEUR VIE — LEUR ŒUVRE

VELAZQUEZ

PAR

ELIE FAURE

BIOGRAPHIE CRITIQUE

ILLUSTRÉE DE VINGT-QUATRE REPRODUCTIONS HORS TEXTE



PARIS
HENRI LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON (VIe)

VELAZQUEZ

Son unité constituée, le peuple neuf en qui la discipline romaine avait cimenté violemment, avec la tristesse du sol, le fatalisme arabe et la brutalité gothique, avait marché vers la plaine et la mer pour donner un monde à l'Europe et lui dicter sa foi. Dispersée tout d'abord des Pyrénées aux Colonnes d'Hercule et de la Méditerranée aux rivages occidentaux en éléments entiers qui ne paraissaient pas pouvoir se réunir, puis jetée dans un moule unique par la force inquisitoriale, l'âme espagnole, tendue à l'inconscient effort de se révéler à elle-même, se trempait au feu des combats. D'un seul élan l'Espagne inondait l'Amérique, subjuguait l'Allemagne et l'Italie, humiliait la France à Pavie, arrêtait à Lépante le flot oriental, et, sur tous les chemins d'Europe, précipitait des bandes de maigres soldats dont les yeux brillaient sous les casques et qui portaient au poing des chapelets. Mais elle était restée muette. Un peuple ne regarde en lui qu'après avoir suffisamment affirmé sa vitalité.

Tout ce que l'Espagne avait dit au cours de son

développement ethnique, de l'agglutination sanglante de ses éléments disparates et de l'affirmation de sa puissance matérielle, elle l'avait pris aux tribus contre qui la heurtait la guerre ou au formidable système de domination spirituelle qui, tout en assurant son unification morale, ne pouvait prétendre à traduire les vérités obscures qu'elle élaborait lentement.

Avant le milieu du XVIe siècle, toutes les manifestations intellectuelles de l'Espagne sont en effet extérieures à son véritable esprit. Son architecture, ce langage des peuples enfants, est romaine, arabe ou gothique, et si parfois, à partir du XIIIe siècle, quelques romanceros, quelques chroniques populaires indiquent l'approche de l'éveil, l'influence de l'Italie règne pendant tout le XVe, et même au début du XVIe l'Espagne n'a pas trouvé la voix qui doit livrer son être vrai. Vêtu de noir, l'Espagnol du XVIe siècle couvre la croix, devant la Réforme qui monte. Les cris ardents de sainte Thérèse, c'est la flamme dernière du catholicisme intégral qui va bientôt se transformer et qui ne peut plus s'opposer à la poussée intérieure du génie propre de la race.

Mais la Réforme poursuit dans les pays du nord son ascension irrésistible. Sur tous les champs de bataille du monde, l'élan de l'Espagne s'arrête, l'invincible Armada est dispersée, les guerres idéales vont devenir des guerres dynastiques. Les Espagnols ne luttent plus que pour garder des provinces lointaines. Leur expansion physique touche à sa fin. Il faut maintenant qu'ils disent à

l'Europe, pourquoi ils lui ont imposé le respect de leur force, et ils se replient sur eux-mêmes pour y chercher la flamme obscure qui a gouverné leur croissance et la faire éclater au jour. C'est à la fin du xvie siècle et pendant tout le xviie qu'avec Lope de Vega, Tirso de Molina, Cervantès, Calderon, Quevedo, la pensée espagnole va jaillir en floraison brusque.

La peinture espagnole ne manifeste aussi qu'après l'effort guerrier la véritable forme de la sensualité ibérique. Comme partout ailleurs dans la chrétienté, au fond des monastères, les manuscrits sacrés s'étaient couverts d'enluminures, où, dès les xiie et xiiie siècles l'influence italienne apparaît nettement. Mais c'est au siècle suivant seulement, alors que la race espagnole commençait à se constituer, qu'à Valence, et plus tard en Aragon, en Catalogne, sa conception plastique de la vie essayait de se faire jour chez de nombreux artistes primitifs.

Ces premières tentatives n'eurent d'ailleurs pas plus de lendemain que les romanceros et les chroniques. Par Van Eyck et Rogier van der Weyden qui travaillèrent dans la péninsule, les vieux maîtres des Pays-Bas ramenaient vite à leur vision plus éduquée l'âme puérile du vainqueur et engageaient les peintres de l'Espagne orientale dans les chemins de l'art flamand, jusqu'à l'heure où Berruguete introduisait à son tour en Castille la Renaissance italienne. Encore pleine de ténèbres, l'Espagne indécise et ravie regardait toutes les aurores qu'allumaient les peuples

conquis à ses horizons idéaux. Ces hésitations, ces conflits trouvaient même leur interprète en Luis de Moralès, dont le réalisme instinctif ne put jamais oublier les leçons des primitifs de Flandre et de l'École florentine.

Il semble au reste que l'éclosion plastique des énergies créantes de l'Espagne ait été de quelque cinquante ans en retard sur les manifestations verbales essentielles de son génie philosophique et poétique. Si Sanchez Coello et Pantoja de la Cruz, d'ailleurs dominés l'un et l'autre par le grand esprit de Titien, appartiennent au XVI[e] siècle, et si les peintres de Valence Ribalta, Ribera son élève, si le Sévillan Herrera le Vieux et le Madrilène Las Cuevas sont à peu près contemporains de la grande lignée des littérateurs castillans, aucun de ces maîtres encore ne peut être considéré comme le héros nécessaire. Ils déblaient tous la route à celui qui viendra, mais celui-là n'est pas encore né et ne naîtra qu'au moment même où Cervantès écrit son *Don Quichotte*. Quant à Dominique Theotocopuli, un Grec qui venait de Venise et dont les veines n'avaient pas une goutte de sang ibère, il jette avec sainte Thérèse le cri de mort du mysticisme, et ce n'est point la part d'humanité générale où toute race doit atteindre à un moment de son histoire qu'il faut chercher en ses âpres portraits, où le granit et l'acier brillent, mais la résistance tenace des derniers ascètes guerriers.

A quoi faut-il attribuer cette légère avance de la grande littérature sur la grande peinture espagnole? La langue

Cliché « Société photographique. »

LES BUVEURS
(Musée du Prado.)

plastique, la langue verbale jaillissent pourtant des mêmes sources et traduisent aux mêmes heures, par la voix des héros, les forces héroïques dont les foules élémentaires sont obscurément animées. Mais il semble que l'art plastique réclame, pour s'épanouir, une complicité plus immédiate du milieu. Peu d'hommes lisent, peu d'hommes surtout savent lire, et c'est souvent dans le silence de leur temps que tombent les mots où l'avenir verra la forme de ce temps. Cervantès, habitué des prisons et des bagnes, est mort à peu près misérable. Un chef-d'œuvre se peut écrire le soir, à la chandelle, après la tâche quotidienne qui donne le gîte et le pain. Mais l'œuvre plastique a besoin de la grande clarté du jour. La toile et la statue sollicitent les regards des hommes, et les hommes qui disposent du pouvoir et de la fortune ouvrent la porte de leur demeure à ceux qui pourront l'embellir, et retardent presque toujours de la durée de leur domination et de leur ignorance la venue des artistes neufs. C'est ainsi que Charles-Quint, méconnaissant le mouvement qui se préparait en Espagne, s'adressait, pour orner ses palais, à la gloire consacrée de Titien et que Philippe II faisait décorer l'Escorial par des artistes d'Italie.

Mais l'élan d'une race qui veut affirmer son esprit est tout de même irrésistible et doit forcément aboutir. L'heure était venue où des rois humains allaient naître pour s'imposer aux rois divins et les effacer dans l'histoire. Sur les territoires d'Occident où l'Espagne avait livré ses plus dures batailles, dans l'explosion de vie qui suit

toujours les temps de dévastation et de mort, la nature vengeait les hommes en donnant au monde trois hommes : en Flandre s'éveillait Rubens, et sept ans avant qu'apparût Rembrandt en Hollande, l'Espagne voyait naître celui qui, avec Cervantès, jette la plus grande lumière sur la nuit embrumée de sang, rayée d'éclairs d'épées et d'or qu'évoque sa terrible histoire, Velazquez.

I

Velazquez a immortalisé le nom de ses ancêtres maternels. C'est en effet de Juan Rodriguez de Silva, lui-même issu d'une famille portugaise, et de Geronima Velazquez que naquit à Séville, le 6 juin 1599, Diego Rodriguez de Silva y Velazquez.

Pas plus que toute sa grande vie simple, sa jeunesse n'offre la trace de ces passions excessives qui portent si souvent les parents effrayés à contrarier les directions où la loi de leur être entraîne leurs enfants. Ses biographes nous disent qu'il reçut une éducation soignée et témoigna pour les études scientifiques d'une inclination bien caractéristique si l'on songe à la constante humilité avec laquelle il devait aborder plus tard les phénomènes de la nature. Mais comme il s'obstinait à couvrir de dessins ses cahiers et ses livres de classe, ses parents consentaient sans difficulté à ce qu'il commençât de vivre l'harmonie de son existence.



Cliché Moreno.

LA FORGE DE VULCAIN
(Musée du Prado.)

Il entrait donc à treize ans dans l'atelier du grand artiste de l'époque, Herrera le Vieux, génie brutal et magnifique, mais maître dur. L'intelligence concentrée, le calme, la volonté patiente et réfléchie du jeune Velazquez ne pouvaient s'accommoder longtemps d'une semblable tyrannie ; aussi quittait-il très vite Herrera pour frapper à la porte de Pacheco, artiste et critique érudit dont la maison était ouverte à tous les esprits distingués que comptait alors la capitale intellectuelle et commerciale de l'Espagne du xvie siècle. Cervantès l'avait fréquentée. Pablo de Cespédès, Francisco de Rioja, Gongora s'y rencontraient encore. Aucun autre milieu n'eût pu développer plus favorablement l'élégance de son esprit.

Pacheco, peintre très médiocre, paraît avoir au moins eu le mérite de deviner son élève et de le respecter. Il fut probablement pour lui le maître type, il dut s'attacher à découvrir l'être neuf qui s'abandonnait et l'aider à se chercher lui-même bien plutôt qu'à lui imposer sa propre vision de la vie. Quoi qu'il en soit, il est aussi difficile de découvrir dans les premiers essais de Velazquez la trace de l'enseignement direct de Pacheco dont l'Italie du xvie siècle était le guide, que de celui de Herrera. Si Velazquez est loin d'avoir encore soupçonné les lois qui font la vie des formes dans l'espace, il a déjà la nature d'esprit qui lui permettra plus tard de l'exprimer.

Cette nature d'esprit, c'est la sincérité. Aucun vestige en lui de cet idéalisme d'école dont l'âme italienne déchue pervertissait alors le monde. L'artiste applique toutes les

forces de sa jeune santé morale à représenter les spectacles qui l'attirent directement. Exemple presque unique dans l'histoire des grands peintres : ce sont les manifestations les plus moyennes de la vie qui l'intéressent tout d'abord ; il débute par où finissent tous les autres après avoir perdu leur temps à copier les maîtres, à s'essouffler aux grandes compositions historiques, mythologiques ou religieuses. Jusqu'au jour où la mort viendra, toutes les conquêtes qu'il fera dans la voie de la nature lui seront révélées par la nature et par lui-même. Il dessine, dessine sans cesse, il peint des natures mortes — la *bodegón* des Espagnols, — travaille la figure humaine d'après son jeune esclave mulâtre Juan de Pareja, compose ou plutôt reproduit ces scènes populaires, ces tableaux de vie domestique dont quelques-uns nous sont restés, la *Vieille Femme faisant cuire des œufs*, les *Deux Garçons*, le *Vendeur d'eau de Séville*, etc. Il va droit à la vie, sans hésitation, entier. Il n'a pas grand effort à faire, il suit simplement son instinct, mais il est déjà conscient des directions où cet instinct l'entraîne, quand il répond à ceux qui lui reprochent de ne pas obéir à l'exemple de Raphaël : « J'aime mieux être le premier dans le vulgaire que le second dans le délicat. »

Ces tendances exclusivement naturistes, ce sont celles de la plupart des peintres de son temps et de son pays, Herrera le Vieux, Ribera qui grandit, Zurbaran et Alonso Cano, du même âge que Velazquez et qui tous deux travaillent avec lui à l'atelier de Pacheco. Elles ne diffèrent pas, dans leur direction essentielle, de celles de tous les grands mouve-



Cliché Moreno.

JARDIN DE LA VILLA MÉDICIS A ROME
(Musée du Prado.)

ments artistiques, dans toutes les contrées du monde.

Quand une race est parvenue à ramasser ses énergies pour les projeter en actes au dehors, c'est qu'elle prend conscience des vérités définitives qu'elle détient en elle-même, par la seule raison qu'elle est. A ce moment de son histoire, elle ne pourra s'affirmer qu'en prenant possession de son équilibre sensuel, en mettant d'accord sa nature avec la nature prochaine. Tout grand artiste s'efforce vers le vrai, vers le contact étroit de la vérité qu'il constate avec la vérité qu'il porte. Jamais il n'y a, en aucune haute nature, une part louable d'invention. Un grand peintre ne peut mentir, et c'est à son degré de sincérité qu'on pourra mesurer son rang dans l'histoire du développement humain. Dans l'œuvre d'art, ce qu'on appelle l'*idéal*, c'est le sentiment personnel de la réalité.

Il est vrai que les langages diffèrent suivant la race et le pays, mais ce sont les mêmes vérités que tous les langages affirment. Si le langage de l'Espagne est le plus bref, le moins orné, c'est que l'Espagne est le moins orné des pays. L'Espagne est nue, presque sans arbres, presque sans eau. L'homme qui l'habite est grave, il parle peu. Son être intérieur est nu comme les plateaux dégradés où il a bâti sa demeure, et l'austérité de son sol lui défend d'agir autrement qu'avec une implacable netteté.

Velazquez était donc, à cette période du développement de la nationalité espagnole, la personnification nécessaire des énergies latentes qui devaient la manifester. Comme tous les hommes très grands en qui viennent se con-

centrer, vers le sommet de sa croissance, les forces d'expansion de toute race humaine, forces éparses jusque-là dans sa durée et dans son étendue, Velazquez est un phénomène ethnique nécessaire. Son être obéit à la loi qui pousse les peuples adultes à féconder la vie.

Mais il n'a découvert encore que des vérités littérales. Il s'attache exclusivement à rendre ce qui est, en dehors des conditions changeantes d'enveloppe atmosphérique et de distance. Il analyse. Il traite le détail avec une attention méticuleuse, il ne soupçonne pas encore les ensembles. C'est la première expérience du jeune savant qui se défend de l'hypothèse intuitive et soumet au contrôle de ses sens, en dehors de tout parti pris, le fragment de matière qui passe à portée de son œil. Les visages, les vêtements, les accessoires surtout sont d'une vérité prochaine incontestable, mais le milieu des formes de la vie, les éléments mouvants qui sont découverts les derniers parce qu'ils sont la raison même de tous les phénomènes appréciables, l'air, la lumière éparse, le jeune peintre ne les soupçonne pas. Sur des fonds opaques et noirs, dans l'artifice du clair-obscur des figures émergent, modelées avec force, des morceaux secs, sans vibration intime, sans saveur, des natures mortes qui rappellent en mieux, par leur exactitude minutieuse et par leur dureté, ces *bodegons* de Menendez, peintre d'ailleurs postérieur à Velazquez, qu'on trouve en si grand nombre au musée de Madrid. Ces toiles affirment son caractère, mais elles ne laissent encore rien deviner de son esprit.



Cliché Hanfstaengl.

PHILIPPE IV
(National Gallery, Londres.)



Velazquez avait dix-neuf ans. Sa droite nature, dont un travail incessant et toujours direct fixait définitivement l'orientation, avait conquis son entourage, en particulier Pacheco qui écrit dans son *Art de la peinture*, livre dont les passages les plus intéressants sont ceux qu'il consacre à son élève : « Après cinq ans d'éducation et d'enseignement je lui donnai la main de ma fille, incité par ses vertus, sa retenue, ses belles qualités, et par les espérances que me faisaient concevoir son bon naturel et son grand talent. » De cette union, nous ne savons à peu près rien de très précis, sinon que deux filles, Francisca et Ignacia en naquirent en 1620 et 1621 et qu'elle fut vraisemblablement heureuse si l'on s'en réfère au témoignage de toute la vie du grand peintre, vie calme et digne, sans orage passionnel, tendue à l'invisible effort d'exprimer la réalité.

C'est à peu près vers l'époque de son mariage que Velazquez entreprit cette série de tableaux religieux à laquelle il devait se consacrer presque uniquement jusqu'à la fin de son séjour en Andalousie. Subit-il à ce moment-là une crise de religiosité, ou obéit-il simplement au préjugé alors souverain qui fait des arts plastiques une représentation extérieure à l'individu et lui inflige, au détriment de sa sincérité native, la hiérarchie desséchante des sujets? Cette dernière hypothèse est la plus probable. Velazquez, très jeune, très simple, dut, malgré sa santé morale, être amené par son mariage, par les luttes sentimentales de la vingtième année, par la force des défi-

nitions esthétiques de la Renaissance italienne, à croire un moment qu'il y avait dans la vie des devoirs supérieurs au devoir de la respecter en soi-même. Quoi qu'il en soit, ces œuvres, les moins intéressantes de sa jeunesse. n'offrent aucun caractère religieux. Dans l'expression des visages, la mise en scène, la couleur, on ne peut trouver nulle trace d'idéalisation mystique. Il se sert de ses modèles habituels, il n'a d'autre souci que de les rendre aussi fidèlement que possible, et si les fonds sont plus noirs, plus esquivés encore que dans les scènes familières du même temps, si la facture en est plus sèche, les tons plus cuits et l'ambiance plus étouffée, c'est que le peintre, toujours consciencieux d'ailleurs, copie évidemment sans joie ces compositions arrangées vers qui n'avait pu l'attirer aucune sollicitation.

Cette transposition brutale des mythes religieux dans la réalité la plus immédiate est commune à tous les maîtres espagnols, dont on doit peut-être excepter Murillo et le Grec Theotocopuli. On la retrouve chez Ribera, chez Zurbaran, dans toutes ces sculptures sur bois recouvertes de peau humaine qui peuplent les églises d'Espagne. Et pourtant, bien que Velazquez ne puisse voir les légendes héroïques du christianisme autrement qu'à travers les formes les plus prochaines de la vie, son paganisme est moins âpre peut-être que celui de ses contemporains. Si son expression est aussi dure que la leur, nous retrouvons dans le choix du sujet toute l'humanité de son esprit : c'est *le Christ chez Marthe*, l'*Adoration des*



Cliché Moreno.

PRINCE BALTHAZAR-CHARLES
(Musée du Prado)

Mages, *les Pèlerins d'Emmaüs*, etc. Aucune de ces scènes d'ascétisme et de sang où se complaît le génie noir de Ribera.

Entre temps la réputation de Velazquez grandit. En 1622, cédant aux conseils de son beau-père, il se décide à partir pour la capitale avec son esclave Pareja et obtient d'un ami de Pacheco, l'aumônier du roi Fonseca, une lettre d'introduction pour le ministre Olivarès. Mais un déplacement de la cour obligeant les protecteurs de Velazquez à remettre à plus tard sa présentation au palais, il retourne à Séville après avoir exécuté, s'il faut en croire ses biographes, ce vigoureux portrait de Gongora, le chef du cultisme, qu'on voit encore au musée du Prado, visité les curiosités de Madrid et fait à l'Escorial, Aranjuez et Tolède les pèlerinages traditionnels.

Son attente, d'ailleurs, est courte. Peu après son retour en Andalousie, il reçoit cinquante écus d'Olivarès qui l'encourage à revenir. Cette fois, Pacheco, sans doute pour veiller à ce que la modestie et la timidité de son gendre ne mettent pas obstacle à son succès, tient à être du voyage. Aussi, dès leur arrivée à Madrid, Velazquez exécute-t-il un portrait de Fonseca que la famille royale déclare parfait et qui décide le roi, sur les conseils d'Olivarès, à attacher le jeune artiste à sa personne. Au milieu de l'année 1623, Velazquez entre donc en qualité de valet de chambre, avec vingt ducats (55 francs) d'appointements mensuels, au service de Philippe IV qu'il ne quittera plus et dont il va illustrer le règne au point de l'excuser.

Les biographes et les critiques tentent parfois de définir les influences qu'a pu bien subir Velazquez à cette époque de sa vie. Les uns parlent de Herrera, chez qui il ne resta que quelques mois ; d'autres de Ribera, dont il n'avait pu voir une seule toile ; d'autres de Zurbaran son camarade et à peine son aîné (1). Influences ou parentés ? Les artistes d'une même race obéissent à peu près tous aux mêmes lois irrésistibles que le sang des ancêtres et la constitution du sol ont imposées à leur nature. Mais à partir du tronc commun les différences s'accentuent chez tous ceux qui portent en eux des éléments particuliers d'interprétation de la vie. Velazquez, à ce moment-là, ne se montrait guère personnel que dans le choix de ses sujets et la franchise imperturbable qu'il apportait à les traiter. Mais l'émancipation de sa technique ne pouvait précéder celle de son esprit. A vingt-quatre ans, il était presque en possession de ce que les peintres appellent le métier, de la faculté d'écrire une page sans faute, de rendre la matière et la couleur des choses dans leur réalité étroite et littérale. Il allait pendant quelques années produire des toiles si profondément éloignées des œuvres de sa maturité qu'elles semblent à peine émaner du même homme. C'est ce qu'on a appelé sa *première manière* : c'est en réalité sa dernière et seule manière, car, à mesure qu'il avancera dans la vie, on le verra se préoccuper de plus en plus d'exprimer la nature, de moins en moins de la façon de l'exprimer.

(1) A. DE BERUETE, *Velazquez*.



Cliché Moreno.

FERDINAND D'AUTRICHE
(Musée d ı Prado.)

II

En août 1623, Velazquez achevait son premier portrait de Philippe IV qui déclarait, dans son enthousiasme, ne plus vouloir à l'avenir d'autre peintre que celui-là. Il n'en eut pas d'autre en effet; il fut aussi, de tous les rois, celui dont le visage nous est le plus connu, à tous les âges de sa vie. Il posa sans se lasser devant son peintre favori, en buste, en pied, dans l'intimité ou revêtu de ses armures, à cheval, à la chasse, en prières. Son nom, son règne, son visage sont à tel point liés à l'œuvre, à la gloire de Velazquez que le peintre et le roi paraissent dans l'histoire inséparables l'un de l'autre.

A dire vrai, l'exemple est rare d'un souverain devinant un artiste et l'attachant à sa personne avant que son génie ait été accepté de tous. Mais Philippe IV a-t-il vraiment pressenti Velazquez? Ne fut-il pas plutôt frappé, dans le premier portrait que fit de lui le jeune peintre, par cette ressemblance étroite qu'exigent et dont se contentent la grande majorité des hommes et que Velazquez, avec sa franchise native et la justesse de son œil, devait si facilement obtenir?

Quoi qu'il en soit, Philippe IV est loin d'avoir été pour lui le protecteur désintéressé, l'admirateur conscient, l'ami qu'on a prétendu. La vérité, c'est que l'artiste dut plus d'une fois regretter d'avoir frappé à la porte du roi.

Certes, Philippe IV aima son peintre et lui témoigna fréquemment l'estime qu'il avait pour lui, mais un peu comme on la témoigne à un valet. Réduit à ramasser les miettes de la table, rétribué avec des gages dérisoires que la plupart du temps on ne lui payait pas, Velazquez passa sa vie au milieu des « *hombres de placer* », c'est-à-dire des domestiques. Philippe IV ne savait pas, Philippe IV ne pouvait pas savoir la force qu'est un grand artiste et le respect que doit inspirer son travail. Au lieu d'assurer à son peintre une large vie matérielle et de le laisser libre de découvrir lui-même les sources de la sensation et les chemins de l'expression, il l'accabla de charges ridicules qui lui prenaient son temps et l'obligeaient aux besognes domestiques les plus ingrates et les plus étrangères à sa direction d'esprit. Celui de tous les peintres qui certainement posséda l'intelligence la plus libre, fut de tous les peintres aussi celui qu'on laissa le moins libre d'obéir à sa propre loi. Il n'exécuta guère que des commandes. Dans cette cour d'Espagne étroite, ennuyée, rigoriste, fermée à toutes les voix du dehors, sa sensibilité dut subir tous les froissements.

Mais il est toujours puéril d'essayer de refaire l'histoire et d'imaginer un Velazquez abandonné à sa nature en face de la vie qu'il devait comprendre si bien. La marque du grand esprit, c'est de savoir réaliser sa solitude intérieure. Quels que fussent les éléments de son travail, Velazquez était Velazquez. Il ne pouvait pas ne pas extérioriser les puissances qui étaient en lui. Peut-être même



Cliché Moreno.

PORTRAIT ÉQUESTRE DU PRINCE BALTHAZAR-CHARLES
(Musée du Prado.)

sa production restreinte a-t-elle contribué, en l'obligeant à la méditation, à cet élargissement continu d'intelligence de la vie qu'on peut suivre sans un arrêt, presque sans une défaillance, de ses débuts à sa maturité et jusqu'au seuil de sa vieillesse.

Au cours des premières années de sa nouvelle charge, Velazquez ne put donc entreprendre d'autres travaux que des portraits, celui du roi, celui de son frère Don Carlos, peut-être celui de Juana Pacheco sa femme et de ses filles. Ses biographes assurent aussi qu'il ébaucha, dès son entrée au service du roi, un portrait du prince de Galles qui était venu à Madrid avec le fameux Buckingham pour y épouser une infante et qui regagna l'Angleterre après cinq mois de négociations infructueuses. En outre, comme Velazquez suivait toujours les parties de plaisir, les déplacements de la cour, il dut commencer vers la même époque cette série des *Chasses royales* que ses biographes disent avoir été fort nombreuses, mais dont il ne doit plus nous rester que celle de la National Gallery et peut-être la *Réunion de Cavaliers* du Louvre. Disparue aussi, dans l'incendie de l'Alcazar de Madrid, la fameuse *Expulsion des Morisques*, dont il obtint la commande en 1627, après un concours où prirent part avec lui Carducho, Caxes et Nardi. Ce succès lui valut la charge d'huissier de la Chambre du roi.

C'est quelques mois après que Rubens, chargé d'une mission diplomatique par l'infante Isabelle-Claire-Eugénie, gouvernante des Pays-Bas, arrivait à Madrid, environné

du faste et de la pompe qui lui étaient habituels. Il connaissait déjà Velazquez de réputation; ils avaient même échangé quelques lettres, s'il faut en croire Pacheco. Velazquez était donc désigné d'avance pour remplir auprès de Rubens la mission que lui confia son protecteur Olivarès. Dès l'arrivée de l'ambassade, il se mit à la disposition de son magnifique rival, avec lequel pendant près d'une année, il allait faire atelier commun, travailler, chasser, excursionner, visiter les collections et les églises, échanger des idées sur l'art et philosopher sur la vie. De cette illustre amitié, il ne nous reste malheureusement rien, bien que la tradition rapporte qu'après son départ de Madrid Rubens continua d'entretenir avec Velazquez des relations épistolaires.

Le grand Flamand avait cinquante-deux ans. Il était à ce moment-là le peintre souverain du monde, une sorte de dieu vivant. A ses côtés, en invisible escorte marchait, avec la générosité, l'amour triomphal de la vie. Par son être, ses actes, son œuvre, il répandait les plus grandes leçons de foi en la force de la nature qu'artiste ait jamais enseignées. Un peuple d'élèves le suivaient, Jordaens et Van Dyck grandissaient à son ombre; pendant deux siècles tous les peintres de l'univers allaient subir son influence.

Or, Velazquez avait alors vingt-neuf ans. Encore presque obscur, il n'avait pas de jalousie, il était prompt aux admirations naïves, modeste et neuf. Il comprit cependant, sans doute aussi Rubens sut-il lui

faire comprendre que trouver sa nature propre est le meilleur moyen d'écouter les conseils d'une grande nature.

Rien en effet ne permet d'affirmer absolument, dans l'œuvre du peintre espagnol, que le contact de Rubens ait modifié sa direction d'esprit. Pourtant il ne serait pas impossible que les fameux *Borrachos*, sur la date desquelles on hésite, fussent contemporains de la visite du Flamand ou l'aient immédiatement suivie. C'est la première fois que Velazquez traite un sujet mythologique et aborde le nu et c'est la seule fois qu'il mêle, comme Rubens, des personnages nus à des personnages habillés. C'est aussi de toutes ses toiles la plus composée, la plus touffue, la plus mouvementée.

Mais en admettant même qu'on y puisse retrouver la trace extérieure de l'esprit de Rubens, cette trace se perd dans la profondeur de l'ouvrage. Jamais Velazquez n'est allé plus loin dans son invincible besoin de transposition réaliste. Le dieu Bacchus et ses amis sont des crapules authentiques. Velazquez, pour recruter ses modèles, a battu les quartiers populaires, il a ramassé dans les bouges les types les plus caractérisés de cette tourbe de mendiants, de soldats et d'escarpes, qui, depuis les guerres d'Allemagne et d'Italie, battait, comme une vase humaine, les rues sordides des cités. On dirait bien que c'est à lui, peut-être même à propos des *Borrachos*, que fait allusion son rival Carducho, lorsqu'il parle dans ses *Dialogues* de « ces artistes qui s'estiment assez peu

pour rabaisser la noblesse de l'art à traduire en de vulgaires compositions des natures mortes grossières, des ivrognes, des joueurs, des bandits, sans que ces tableaux qui pullulent à l'heure actuelle présentent d'autre intérêt et d'autre invention que le caprice de représenter une demi-douzaine de drôles effrontés ». Velazquez devait souffrir de ces attaques, mais il poursuivait son chemin. Il commençait probablement à se douter qu'il ne pouvait trouver autre part qu'en lui-même toute « la noblesse de l'art ».

Pourtant, les *Borrachos* marquent sûrement le début d'une légère crise dans l'évolution de son esprit. Sans doute peut-on voir apparaître en cette œuvre qui vaut surtout par le caractère, de grandes découvertes personnelles, l'abandon du clair-obscur, des faciles oppositions, des colorations inventées. Mais tout en avançant irrésistiblement dans la voie de l'interprétation directe, il semble subir, au moment du voyage de Rubens et pendant les deux années suivantes, des influences qui le font quelquefois pencher vers l'inspiration dite héroïque. Sur les conseils de Rubens, il tient à faire le voyage d'Italie, que tout jeune artiste regardait alors comme traditionnel et nécessaire. Le roi consent, Olivarès donne 200 ducats et des lettres d'introduction, et Velazquez s'embarque à Barcelone en août 1629 pour aller s'initier aux grandes œuvres de la Renaissance latine.

A Venise, la première ville artistique qu'il visite, le jeune peintre s'enthousiasme. La couleur! c'est à peine

s'il en a soupçonné le rôle, lui qui sera, vingt ans plus tard, le maître des harmonies. Titien, Paul Véronèse, Tintoret surtout l'éblouissent. Son œil s'emplit de miroitements lumineux, de coulées de gris et de roses, de déploiements de pourpre, de noirs, de verts, d'orange et d'or dans le marbre blanc des palais. Il s'aperçoit, en même temps, que les plus fidèles images ne restituent jamais la vie, si la lumière impondérable et la matière de l'espace ne viennent pas les pénétrer.

Dans le premier feu de sa joie, il fait vite quelques copies, notamment de Tintoret, puis va chercher à Ferrare, à Bologne, d'autres réconforts précieux. Il s'arrête à Rome, refuse un logement au Vatican que lui offre le cardinal Barberini, neveu du pape, et obtient de s'installer à la Villa Médicis. C'est là que tout de suite il peint ses premiers paysages directs, attiré sans doute vers eux par le souvenir de ces cyprès de métal noir qui s'enlèvent sur les murs blancs, du fond des patios de Séville.

D'ailleurs il contracte bientôt la fièvre. Il peut à peine travailler. Après son propre portrait du Capitole, il ne peint plus, en dehors de quelques copies de Michel-Ange et de Raphaël, que ses deux compositions mythiques, la *Forge de Vulcain* et la *Tunique de Joseph*, où l'influence des Italiens apparaît manifestement.

Influence toute en surface, comme toujours, qui se traduit dans le choix du sujet, la composition, la recherche de l'expression dramatique, et, pour certains morceaux

de nu, dans la poursuite linéaire du modelé. Mais son invincible nature ne lui permet pas de déchoir à l'idéalisation d'école. Ses dieux, ses héros légendaires, sont toujours empruntés à la plus proche humanité. Sa forge est une forge, ses olympiens des forgerons. C'est une étape de plus, enfin, vers un langage libéré, car les formes donnent des ombres moins opaques, dans une plus franche lumière.

Avant de quitter l'Italie qu'il habite déjà depuis plus d'une année, Velazquez va faire à Naples le portrait de dona Maria, sœur de Philippe IV et bientôt reine de Hongrie. Chez le vice-roi duc d'Alcala, son hôte, il trouve José Ribera qu'il admirait de loin et dont il devient l'ami. Enfin, au commencement de l'année suivante, Velazquez regagne Madrid, plein de souvenirs enchantés et de volonté d'action. Il a peu goûté Raphaël, et Michel-Ange a plus étonné qu'influencé la vision calme qu'il a des phénomènes de la vie. Mais le recul commence à noyer d'ombre au fond de sa mémoire tous les procédés extérieurs des maîtres de Venise, pour laisser peu à peu monter vers les régions conscientes de son être les forces inconnues que leur exemple a fait sourdre de ses instincts. Jusqu'ici peintre littéral, il entrevoit, entre les vérités prochaines et changeantes, des rapports plus subtils et qui ne changent pas. Il sent confusément que la réalité n'a de chances de se survivre qu'après avoir subi l'étreinte de l'homme qui la voit en lui.



Cliché Moreno.

ISABELLE DE BOURBON
(Musée du Prado.)

III

A partir du voyage en Italie, le génie de Velazquez entre très vite dans la voie des découvertes décisives. Il sait représenter la vie dans sa vérité objective, il va oublier ce qu'il sait pour ouvrir à l'impression seule les droits chemins de l'expression. Sollicité par la réalité sensible, plus vraie que la réalité visible, Velazquez va s'apercevoir qu'il ne s'agit pas de dire ce qui est, mais plutôt ce qui paraît être.

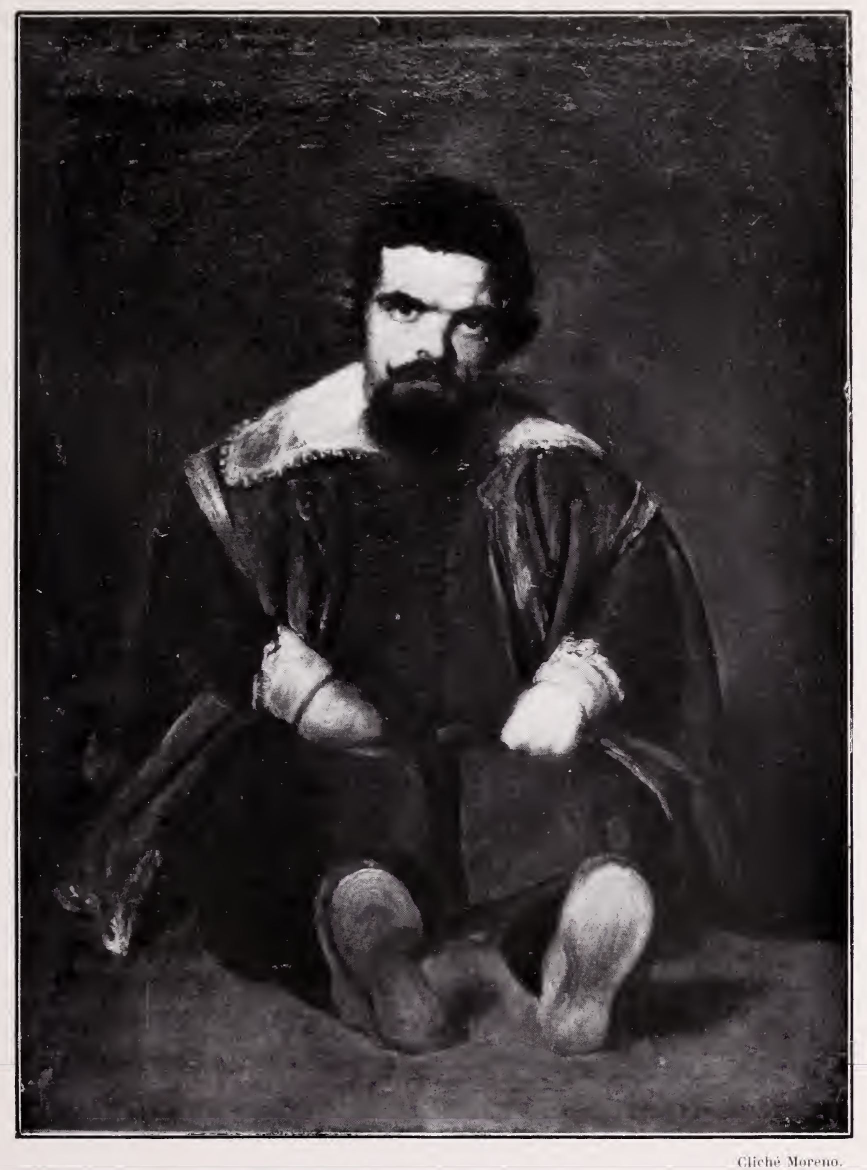
Humainement parlant d'ailleurs, ce qui est, c'est ce qui paraît être. Par eux-mêmes, par leurs limites respectives, les objets ne sont rien. Ils sont par leurs relations réciproques, par les passages insensibles qui les relient les uns aux autres, par le lien de lumière et d'air qui les unit à notre conscience, à travers le double miroir de notre sensibilité et de notre mémoire. La vérité n'est pas de fait, elle est dans le contrôle du fait par les sens et par la raison : c'est le monde extériorisé, ce n'est pas le monde extérieur que nous demandons à l'artiste.

Les formes arrêtées du monde, les organismes, les minéraux, les eaux, les ondulations de la terre nous apparaissent au travers d'une forme instable, diverse, sans limites, mais constamment présente, l'air. Entre la substance solide qu'il s'agit de créer encore et l'œil qui

cherche à la saisir, se meut, s'épaissit, s'amincit, s'assombrit ou s'éclaire un milieu transparent par qui, sans un repos, la nature se modifie.

Velazquez s'aperçoit bientôt que l'air est matière, et matière visible et qu'on ne peut fixer la splendeur de la vie, si l'on n'exprime autour de ses éléments stables, les ondes baignées de clarté qui sont la cause et la raison des correspondances intimes que leur spectacle émeut en nous. Jusqu'à lui presque tous les peintres, quand ils n'illustraient pas leur rêve, s'appliquaient à l'expression des formes considérées isolément ou liées les unes aux autres par l'arabesque indéfinie de leurs lignes et de leurs masses. Velazquez le premier peut-être, en tout cas le plus complètement, découvre le lien fluide, insinuant, infiniment plastique qui fait d'elles un seul bloc vivant, en surface et en profondeur. Où s'immobilisait en formules l'unité artificielle, mais de haute signification instinctive de la composition, il voit la réelle unité des phénomènes de la vie.

Ses yeux s'ouvrent en même temps à la lumière véritable. On croit avant lui, il croit lui-même à ses débuts que la lumière est un moyen, qu'elle est là pour faire saillir, en se combinant avec l'ombre, les caractères où l'artiste veut attacher son émotion. Or, la nature lui révèle que la lumière existe même en dehors des formes éclairées, qu'elle détermine la couleur et orchestre les harmonies. Des vérités momentanées il passe aux lois essentielles, et ce sont les phénomènes accidentels du monde qui lui



Cliché Moreno.

DON SEBASTIEN DE MORRA
(Musée du Prado.)

dénoncent, par les variations de leurs surfaces, ses phénomènes permanents.

Depuis sa manière primitive, un pas immense a été fait. Mais il est de cette espèce supérieure pour qui la vie, dans toutes ses manifestations et jusqu'à l'ultime minute, ne cesse pas une minute d'être un enseignement. Avec une constante sûreté il va poursuivre le développement précis de son infatigable intelligence. C'est désormais par l'atmosphère qu'il va modeler la matière vivante, de plus en plus brièvement. Le détail disparaît. Où l'artiste apercevait la forme nue, des accidents imperceptibles, rides, cheveux, coutures, plis, contour linéaire des choses, il va voir des taches, des masses, la forme lui apparaîtra à son ordinaire distance et toujours enveloppée d'air.

C'est l'époque en effet de ses portraits de princes en costume de chasse, *Balthazar-Charles, Philippe IV, don Fernand*; c'est l'époque de sa merveilleuse figure équestre de *Balthazar-Charles*, lancée au galop dans le vent. On dirait qu'il tient à bien établir ses conquêtes, car il ne fera guère que des toiles de plein air pendant les dix années qui suivront son retour d'Italie. C'est dans la clarté du dehors qu'il va presque toujours camper ses personnages; un flot de lumière et d'espace envahit ses compositions. L'horizon tout d'un coup s'enfonce, les tons salis des premières figures s'effacent, comme balayés par la brise, et sur la chair brillante, la vibration de l'air frémit visiblement.

Il continue sa vie sans accident, simple et grave, comme son œuvre. Il habite l'Alcazar de Madrid, presque sous la surveillance du roi qui lui avait donné pour atelier une galerie dont il avait la clé et qui communiquait avec son propre appartement. Tous les jours, Philippe IV l'y vient voir, s'entretenir avec lui, poser, manier la brosse lui-même sous la direction de son peintre. Portraits de roi, portraits de princes, il est presque exclusivement voué à ces besognes commandées, qui eussent domestiqué sans doute un esprit moins haut que le sien, mais où il sait ne faire entrer que les éléments immobiles qui font l'éternité d'une œuvre. Quelques élèves travaillent près de lui et, parmi eux, Juan Bautista del Mazo à qui il donne en 1634, en lui transmettant sa charge d'huissier de la Chambre qu'il échange contre le titre d'adjoint de la garde-robe du roi, la main de sa fille Francesca. Sa situation matérielle s'améliore légèrement, car c'est vers cette époque aussi que lui sont payés, après bien des atermoiements, les originaux et les copies qu'il avait rapportés d'Italie.

Le portrait équestre du petit prince Balthazar-Charles, qui date de 1636, parait avoir été le premier d'une série d'effigies militaires que Velazquez exécuta au cours des années qui suivirent. A part son fameux *Christ en croix* qui est de 1638, et où l'on ne peut voir une de ses meilleures œuvres malgré sa fermeté de conception et sa simplicité, ce ne sont plus que des portraits. En buste, en pied ou sur d'énormes chevaux d'armes, il dresse ces



Cliché Moreno.

DUC D'OLIVARÈS
(Musée du Prado.)

guerriers vêtus de noir ou cuirassés en qui la sobre Espagne militaire revit mystérieusement. Après le portrait du *Duc de Modène* qui était passé par Madrid, c'est celui de l'*Amiral Pareja*, puis du *Comte de Benavente*, puis de l'*Homme inconnu* de la Galerie Wellington, enfin la puissante effigie équestre — j'allais écrire la statue — du ministre *Olivarès* auquel il a voulu donner, pour lui témoigner sa tendresse, une allure héroïque que ne justifie guère son histoire.

Quelques années plus tard, les circonstances allaient donner au peintre le moyen d'acquitter sa dette et de prouver d'une manière autrement difficile la droiture de son esprit. En 1643, le favori fut frappé de disgrâce et Velazquez ne songea pas à dissimuler son chagrin. Malgré tout le danger qu'il y avait à le faire, il affirma son attachement au vaincu. Cette amitié, cette douleur de Velazquez sont la seule gloire peut-être à laquelle puisse prétendre la mémoire du Comte-Duc.

Comment croire d'ailleurs qu'un artiste aussi véridique ait été capable d'une lâcheté, ce mensonge du caractère? Nous n'avons sur son existence que bien peu de détails pittoresques et c'est à peine s'il nous reste deux ou trois lettres de lui. Mais son œuvre est là pour nous dire ce qu'il dut être, très Espagnol par la gravité mélancolique relevée d'ironie discrète, mais aussi pleinement humain, bienveillant et compréhensif. Indolent aussi quelque peu, de cette indolence extérieure de l'artiste qui regarde, ne parle guère et paraît absent de la vie, parce qu'il cherche en lui ce qui fait la vie essentielle.

Nous avons de lui, par lui-même, un certain nombre de portraits, dont quelques-uns sont à vrai dire contestables. Presque toujours c'est une tête seulement, une admirable tête brune reposant sur la ligne blanche d'une collerette sans pli. D'autres fois c'est le buste d'un cavalier vêtu de noir, la même face ardente et calme, narquoise imperceptiblement, un individu supérieur fait de force élégante, de lumière profonde et de sérénité. Le premier de tous ces portraits est celui qu'il fit à Rome, le dernier celui des *Menines*. C'est bien le même être charmant que l'un et l'autre nous raconte. Mais le paisible entêtement, la naïveté fruste, la bonté un peu gauche que le premier traduit d'un pinceau sans caresses sont devenus, dans l'espace tremblant de lumière argentée où baigne le second, l'indulgence et la simplicité qui savent et cette suprême noblesse que donne seul le rayonnement intime de l'esprit.

Il semble bien, du reste, que le départ d'Olivarès ait provoqué une certaine tension dans les rapports de Philippe IV et de Velazquez. L'attitude courageuse du peintre ne cadrait guère avec les mœurs du temps, et les familiers de la monarchie espagnole l'avaient habituée à moins d'indépendance et de franchise. Quoi qu'il en soit, une contestation d'ordre artistique s'étant élevée peu après entre Velazquez et le surintendant des travaux, marquis de Malpica, le roi qui d'habitude épousait volontiers les idées de son peintre, lui donna résolument tort.

Mais le siège de Lérida, qui survint en 1643, offrait bientôt au grand artiste l'occasion de prendre sur le roi



Cliché Moreno.

PORTRAIT ÉQUESTRE DE PHILIPPE IV (FRAGMENT)
(Musée du Prado.)

une de ses revanches coutumières. Il fit le portrait de Philippe IV dans l'armure qu'il y portait, œuvre sculptée dans la matière de la vie, auprès de qui sa proche voisine du Prado, le *Charles-Quint* de Titien, l'homme rouge qui sort du bois, ne semble plus qu'une admirable image. Cette toile est très certainement, d'ailleurs, la conclusion d'une série d'études que Velazquez dut entreprendre dès son retour de Rome et d'après lesquelles aussi fut sans doute exécutée la statue de la place de l'Oriente, qu'il avait fait commander, avec l'appui d'Olivarès, au sculpteur florentin Tacca.

Les autres figures équestres du même temps, *Philippe III*, *Marguerite d'Autriche*, *Isabelle de Bourbon*, ne sont pas entièrement de sa main. Elles étaient d'abord signées de Bartolomé Gonzalez, et Velazquez, qui n'avait d'ailleurs jamais vu Philippe III ni Marguerite, reçut du roi l'ordre de les retoucher et de les repeindre en partie; mais par la force qui les dresse sur la mer grise ou les montagnes, elles sont absolument siennes et jouent même un rôle décisif dans l'intelligence de son œuvre.

Reines figées dans leurs vêtements d'apparat, rois indolents, petits princes malades, durs capitans, chevaux prodigieux peints avec le calme et la fougue de ceux qui sortent de la nuit, sur le fronton du Parthénon, cette série d'effigies mélancoliques aboutit à la *Reddition de Breda*, la toile illustre que les Espagnols nomment *les Lances*, et le seul tableau d'histoire, avec l'*Expulsion des Morisques*, qu'ait signé Vélasquez. Des chevaux, des hommes armés,

groupe abreuvé de lumière resplendissante, baignent dans un océan d'air, devant une plaine sans fin. Cette œuvre est la synthèse de tous les travaux antérieurs. Elle fixe aussi définitivement les tendances qui se sont accentuées d'œuvre en œuvre depuis son arrivée à Madrid, et qui feront de lui à la fois le plus sobre des coloristes et le maître de l'harmonie.

A l'encontre de la plupart des coloristes, en effet, il n'emploie que des couleurs rares et comme voilées d'air, la gamme des gris, puis des blancs d'argent et de nacre, des noirs profonds, quelques verts, quelques rouges, des roses qui s'éteignent comme s'éteint le jour. Avec deux ou trois teintes ou toutes celles qu'il emploie, ce sont des harmonies insaisissables, mais d'une telle sûreté qu'elles donnent absolument l'impression du définitif. Les gris infiniment nuancés dont il va désormais se servir deviennent pour ainsi dire l'accompagnement harmonique, le chant sourd, grave et soutenu d'un invisible orchestre où va courir la mélodie légère des rouges et des verts, des roses et des noirs.

Ceux qui cherchent toujours la raison d'agir de l'individu hors de l'individu lui-même, ont avancé que Velazquez avait trouvé ces gris chez le Greco, peut-être chez les Vénitiens, sans se demander où le Greco, où ses maîtres les Vénitiens eux-mêmes étaient allés surprendre le secret de leurs harmonies.

Le maître est visible pourtant, c'est la nature. Il est possible que Velazquez ait rencontré chez Titien et chez



Cliché « Société photographique ».

LES LANCES OU LA REDDITION DE BRÉDA

(Musée du Prado.)

Véronèse, chez Tintoret, plus tard aussi chez le maître de Tolède, une confirmation réconfortante des vérités qu'il avait lui-même conquises, mais pour chercher ailleurs qu'en lui et dans les enseignements quotidiens que le monde offrait à son être la raison qui poussait son être à se manifester, il ne faut pas avoir regardé l'air, le ciel, la terre d'Espagne.

L'Espagne est grise. Comme une mer, à l'infini, ses plateaux dégradés ondulent sous un ciel tantôt chargé d'orage et tantôt versant à la terre une illumination morne. Rien, ni la pâle végétation dont les racines desséchées vont chercher l'eau dans la poussière, ni les monts de granit, nus comme des vertèbres, que les lents mouvements du sol vont battre à l'horizon, n'absorbe la lumière immense. C'est comme une planète morte que la cendre de ses volcans aurait couverte tout entière et qu'envelopperait d'argent une grande lueur diffuse.

Les taches rouges, vertes, noires, font des accents mourants que l'atmosphère générale disperse et boit en sa sourde uniformité. Le soir seulement les couleurs peu à peu se foncent, mais il arrive alors que la poussière monte pour les noyer. Sur la terre et le ciel d'un blond de cendre chaud, les êtres vont comme des ombres.

Chez tous les vrais peintres d'Espagne, les gris dominent. D'argent chez Herrera et de cendre chez Zurbaran, ils sont chez le Greco de granit, d'argent et de fer, ils sont de perle chez Goya. Ils sont chez Velazquez de fer et de granit, de perle et de cendre et d'argent. Toute la lumière

d'Espagne vient pénétrer ses harmonies. C'est à l'air, à la terre, au ciel, qu'il prend la gamme de ses gris. Mais seul de tous les autres il y jette, d'une main discrète et cachée, de rares, de merveilleux accents.

Sans doute il avait dû souvent, dans sa jeunesse, gravir la tour de Giralda et regarder Séville toute blanche, ville d'argent sur qui palpitent, comme des ailes impalpables, des bleus éteints, des roses pâles, ses toits de bronze patiné d'or et ses horizons indistincts où le ciel et la mer se mêlent, ses horizons noyés dans la confusion poudroyante de la poussière et de la vapeur d'eau. Il avait vu les fleurs rouges et les fleurs jaunes éteindre leurs teintes trop vives parmi les jeunes blés, et, sous l'ombre mélancolique de leur feuillage dur, luire, dans les jardins de Séville, les citrons d'or. Au cours de ses voyages par les plateaux interminables, il avait vu les montagnes brûlées roses le soir, ou dans le jour d'un gris tellement délicat, qu'à travers l'écume d'argent des nuées qui couvrent leur crête, l'azur décoloré du ciel semble continuer leurs pentes. Aux gris austères de Castille, il mêle les tons effacés des cultures d'Andalousie.

Greco chante des hymnes durs. Il est le peintre de Tolède, ville de pierre nue où ruisselle le feu du ciel. Dans les harmonies de Velazquez passent des parfums, des murmures, avec les souffles aériens. Sous l'enveloppe de l'espace, elles ont la légèreté des gouttes de rosée sur l'herbe, dans la lueur paisible du matin. Sur les cheveux, sur les robes et les corsages, les bijoux, les nœuds, les

rubans tombent comme des pétales de fleur dans les tremblements argentés d'une nappe d'eau transparente. Velazquez jette sur la toile le vol errant des harmonies comme le vent sème les feuilles sur la terre et comme il disperse l'écume à la surface de la mer.

IV

Mais Velazquez coloriste est un côté de Velazquez. Concurremment à ses portraits royaux et militaires, il avait commencé vers 1644 une série d'études qu'il devait continuer jusqu'à la fin de sa carrière. A la cour il vivait parmi les bouffons, les monstres, les nains, les barbiers, la haute domesticité. Son nom, sur les états du personnel, figurait à côté des leurs, ses gages étaient à peu près les mêmes, il était comme eux habillé aux frais de la Couronne ou de vêtements de rebut. Il faisait partie, au même titre que les autres, du groupe d'amuseurs du roi.

En dehors des portraits de princes, il n'y a guère, dans l'œuvre de Velazquez, que des portraits d'infirmes et d'idiots. Son sens profond du caractère ne pouvait échapper à la sollicitation quotidienne qu'un semblable milieu devait exercer sur lui. Pour subir l'atteinte morale des malheureux qui l'entouraient, il était trop seul en lui-même. Alors pourquoi se serait-il plaint? Esclave presque en apparence, il était profondément libre. Il utilisait sa

demi-servitude à observer avec une imperturbable attention les lamentables déformés parmi lesquels il était condamné à vivre. Sans la moindre apparence de sentimentalisme inutile, il dressait implacablement cette effroyable galerie du musée de Madrid, *El Primo*, l'*Enfant de Vallecas*, *El Bobo de Coria*, *don Sebastian de Morra*, *Pablillos de Valladolid*, plus tard *Antonio el Ingles* et *don Juan d'Autriche* où apparaît quelque chose d'encore plus haut que la pitié, l'humanité compréhensive.

Ceux pour qui la légende d'un Velazquez grand personnage et compris de son protecteur n'a pas encore cessé d'être l'histoire, pourront étudier avec fruit les bribes biographiques, surtout les documents officiels, qui nous sont parvenues sur cette époque de sa vie. Nommé en 1647 inspecteur des bâtiments, il est obligé de discuter des comptes avec les charpentiers et les maçons et de parcourir les demeures royales pour en vérifier les matériaux. En outre il est très mal payé, ses maigres gages sont en retard, il adresse au roi quelques réclamations à la vérité toujours discrètes et qui devaient coûter beaucoup à sa haute nature. Il mène une vie besogneuse, humiliante, prise presque en entier par des travaux qui lui répugnent. Ce familier de la cour d'Espagne est plus près de la misère de Rembrandt que de la fastuosité bourgeoise de Rubens.

Pourtant, sa nouvelle charge lui offre bientôt l'occasion d'échapper pour quelques mois à la tutelle royale. En 1649, Philippe IV l'envoie de nouveau en Italie pour

y étudier un projet qu'il avait conçu. Il s'agit de créer dans la capitale espagnole une académie des Beaux-Arts, et Velazquez, qui va chercher à Rome des conseils et des idées, est en outre chargé d'acheter dans la péninsule des moulages pour la nouvelle école et des tableaux pour les palais royaux.

Cette fois il débarque à Gênes, mais, sans doute incapable de résister au désir de revoir avant tout Venise, il traverse l'Italie continentale jusqu'à la cité merveilleuse, y séjourne quelques semaines puis se rabat sur Rome et s'arrête à Bologne, à Modène, à Parme, à Florence. Chemin faisant, il achète des toiles, donnant partout où il en trouve la préférence aux maîtres de Venise. Un écrivain vénitien, Boschini, qui parle dans sa *Carte de la Navigation pittoresque* du passage de Velazquez en Italie, ne rapporte-t-il pas, peut-être avec un peu d'exagération, cette réponse bien typique qu'il aurait faite à Salvator Rosa, un jour que celui-ci lui demandait son opinion sur Raphaël : « Si je puis exprimer librement et sincèrement mon sentiment intime à son égard, j'avoue que je ne l'aime pas. C'est à Venise qu'est la bonne et grande peinture ; c'est la première école du monde, et Titien est celui qui porte la bannière. »

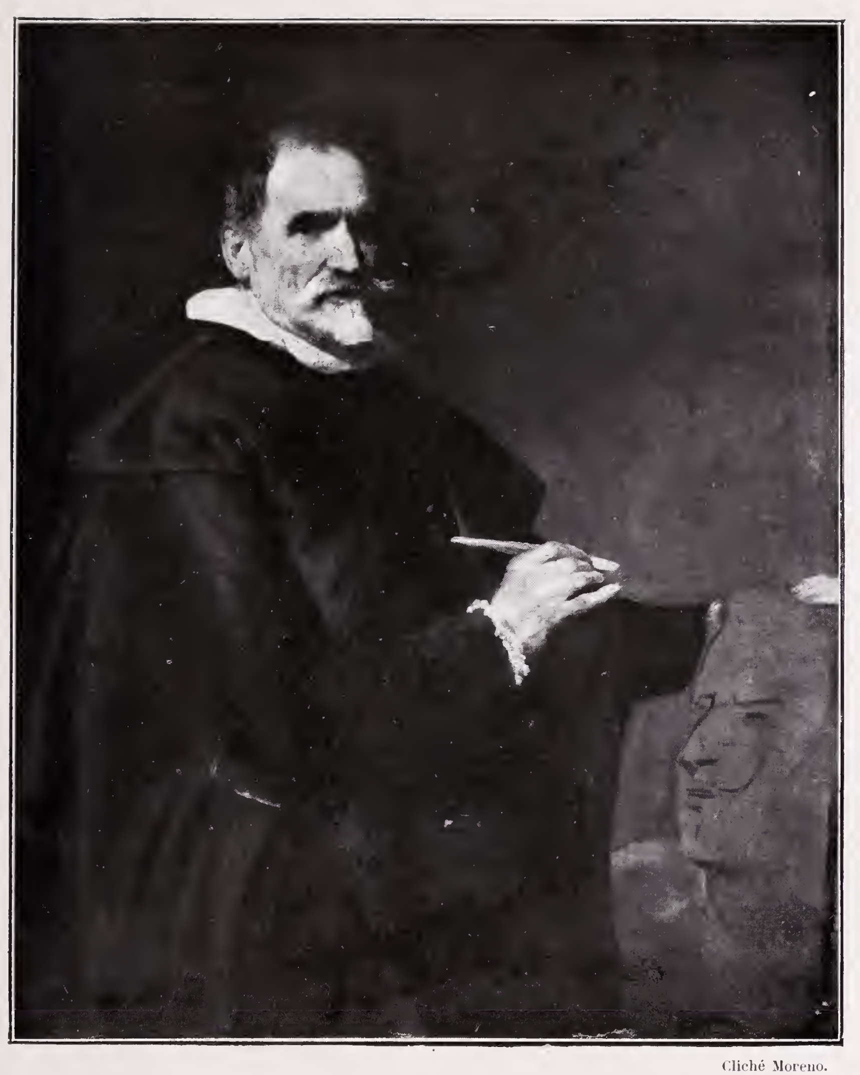
Après une pointe sur Naples, où il va toucher chez le vice-roi comte d'Oñate les crédits affectés à ses achats et où il rencontre de nouveau son ami Ribera, il rentre à Rome où il va séjourner plus d'un an. Il y exécute quelques portraits, se lie avec les peintres de l'époque et devient membre de

l'Académie romaine après y avoir exposé le portrait de Pareja, son esclave qui sera bientôt son élève. Il est enfin mandé par le pape qui s'offre à poser devant lui.

Innocent X ne comprit évidemment pas l'effrayante pénétration du peintre, car il se déclara ravi de ce formidable portrait. Pour lui témoigner sa satisfaction il lui offrit même une somme d'argent que Velazquez, avec sa modestie et sa discrétion habituelles et malgré la gêne constante où il se trouvait refusa, se disant au service du roi d'Espagne et suffisamment rétribué. Le pontife ne put lui faire accepter qu'un médaillon et une chaîne d'or.

Ce portrait, d'autres encore qu'il aurait faits dans l'entourage immédiat et dans la famille du pape, servirent probablement de prétexte à Velazquez pour prolonger son séjour en Italie au delà des limites que Philippe IV avait primitivement fixées, ainsi qu'en témoignent les lettres qu'il écrivait un an auparavant à son ambassadeur près du Saint-Siège, le duc de l'Infantado : « Je fais dire à Velazquez qu'il ne prenne pas la voie de terre, ce qui retarderait son arrivée, étant donné son caractère » ; et, quelques mois après : « Puisque vous connaissez son flegme, prenez soin qu'il n'en profite point pour prolonger son séjour là-bas. » Ces lettres ne disent-elles pas à merveille en quelle touchante ignorance le travail intérieur est tenu par la majorité des hommes ?

Aussi, vers le commencement de l'année 1651, Velazquez reçut-il de son ami don Ruiz de Contreras une lettre pressante qui lui signalait l'impatience du roi et le



Cliché Moreno.

MARTINEZ MONTAÑES
(Musée du Prado.)

fit renoncer au projet de passer par la France et de visiter Paris que ses conversations à Rome avec Claude Lorrain et Le Poussin lui avaient sans doute donné le désir de connaître. Il se résigna donc à regagner Madrid où l'attendait par malheur un poste qu'il avait eu l'imprudence de solliciter, probablement pour améliorer sa situation matérielle. C'était la charge d'*Aposentador*, c'est-à-dire de maréchal des logis du palais ; elle allait l'emprisonner plus étroitement encore en des fonctions qui lui prenaient la meilleure part de son temps. Son biographe Palomino dit « qu'il n'a plus le temps de peindre ».

Pourtant, il touche à la maturité de son génie. Les œuvres de cette dernière période, qui s'ouvre par le portrait d'Innocent X et qui s'étend jusqu'à sa mort, sont peu nombreuses, mais elles témoignent d'un sens si profond de la vie, d'une intelligence si haute des harmonies définitives qu'elles suffisent à élever l'homme qui les conçut au rang des quelques esprits souverains qui devancent l'humanité future parce qu'ils comprennent l'humanité présente absolument et dans tous ses aspects.

C'est entre cinquante et soixante ans qu'il semble résumer et qu'il présente en quelques œuvres les accroissements continus de toute sa vie antérieure. A part quelques-unes, *Philippe IV*, *Balthazar-Charles* équestres, les *Lances* aussi, où se pressent son expression définitive, les toiles qui précèdent son second voyage en Italie ne semblent être que de merveilleuses études préparatoires aux paroles décisives qu'il va prononcer. Il pénètre dans

ce que ses biographes nomment sa troisième manière, dans ce vivant et sommaire langage qui répond en réalité non pas à un procédé déterminé, mais à la libération de son être. Il est pris par les inspections des palais, les logements à préparer dans les voyages, l'élaboration des fêtes de la cour; mais de chacune de ces méditations forcées un chef-d'œuvre peut naître en quelques jours, en quelques heures, car il est maître de sa forme. Entre l'impression et l'expression, il n'y a plus désormais que l'homme.

Dès son retour, la vie ancienne recommence. Bien que de plus en plus rares, ce sont toujours des portraits de rois et de reines, des portraits d'infants et d'infantes. Il exécute de nouvelles effigies de Philippe IV, le portrait de l'*Infant Prosper*, les symphonies mystérieuses de *Marianne d'Autriche* et de l'*Infante Marguerite* (1). Aussi ne faut-il pas chercher dans les sujets mythologiques qu'il aborde vers le même temps, une dernière hésitation de son esprit désormais mûr et pleinement compréhensif.

Depuis son premier voyage en Italie, en effet, il n'a plus abordé que la nature, directement. S'il revient pour une minute à la tradition dévoyée, c'est évidemment qu'il s'agit de commandes précises. Philippe IV fait décorer l'Alcazar de Madrid et si Velazquez est allé à Rome, c'est en partie pour y recruter des peintres de fresques, tels que les Bolonais Colonna et Metelli, artistes aujourd'hui bien oubliés, qui vont travailler sous sa direction. Il fait

(1) Catalogué à tort comme étant celui de l'*Infante Marie-Thérèse* future reine de France (A. de Beruete).

appel aussi à un certain nombre d'Espagnols, parmi lesquels un admirable peintre qu'il va chercher dans un emploi de juge où il perd misérablement son temps, et qui, tout en gardant dans son langage pictural un intense reflet du génie de Velazquez, reste de ses rares élèves le plus vivant et le plus personnel, Juan Carreño de Miranda. Lui-même participe à l'œuvre commune et se charge plus spécialement de la décoration du salon des Glaces.

On sait le sort de cet Alcazar qu'un incendie devait complètement détruire en 1734. Presque toutes les œuvres qu'il contenait y disparurent, et parmi elles une grande quantité de toiles de Velazquez lui-même, toiles de chevalet antérieures aux travaux de décoration auxquels il participa. Des cinq tableaux mythologiques qu'il dut composer, *Apollon et Marsyas*, *Vénus et Adonis*, *Mars*, *Mercure et Argus*, *Vénus au miroir*, les deux premiers ont été détruits; *Mars*, *Mercure et Argus* sont à Madrid, la *Vénus au miroir* en Angleterre, dans une collection privée.

Rien de sa liberté coutumière, dans les deux toiles du Prado. L'impeccable dessin de l'une ne fait pas oublier sa vulgarité d'harmonies, et les gris distingués de l'autre, la minceur de sa construction. La contrainte de Velazquez et son ennui sont manifestes, malgré le plaisir évident qu'il prend une minute à donner au dieu des combats la face d'un soudard. Quant à la *Vénus au miroir*, toile à peu près inconnue, c'est le seul nu féminin qu'on trouve dans

son œuvre et peut-être, si l'on en excepte Goya, dans toute la peinture espagnole. L'Espagne catholique et prude n'admettait pas que la chair condamnée fût illustrée par le pinceau. Il fallut donc probablement, pour que Velazquez entreprît cette toile, l'intervention personnelle du roi. Mais avec quelle joie le grand artiste dut voir tressaillir sous ses yeux la matière humaine vivante, allonger dans les harmonies le torse nerveux, les jambes fines, laisser deviner à demi l'admirable visage brun dans l'eau nocturne d'un miroir!

C'est sa nouvelle charge qui l'astreignit encore, ces travaux de décoration à peine terminés, à choisir les emplacements d'une quarantaine de toiles étrangères qui étaient arrivées en 1656 à l'Escorial. En écrivit-il réellement le catalogue que son élève Juan de Alfaro fit imprimer deux ans plus tard à Rome? La plupart de ses biographes en doutent et les plus confiants consentent à peine à y voir un ouvrage apocryphe où subsisteraient seulement les traces d'un mémoire authentique perdu. Et si certaines notices, en effet, ne paraissent guère émaner de la pensée de Velazquez, comment ne pas être tenté de lui attribuer d'autres passages, comme ces réflexions qui accompagnent la mention de l'admirable toile de Tintoret, *le Christ lavant les pieds de ses disciples*, que renferme la sacristie de l'Escorial? « Le spectateur ne peut imaginer qu'il s'agisse d'une peinture : les tons sont d'une telle puissance, la perspective d'une telle justesse, qu'il semble qu'on puisse marcher sur ces dalles multicolores dont la

fuite paraît agrandir encore la pièce. On dirait que l'air circule entre les figures, qui vivent. La table, les sièges, un chien couché à terre sont vrais et non pas peints... Comparée à cette toile, toute peinture ne restera qu'une peinture et cette toile en paraîtra plus vraie. » Il semble que Velazquez décrive là une de ses œuvres suprêmes.

Car ses derniers portraits du roi, *Antonio el Inglès*, *don Juan d'Autriche*, *Ésope*, *Ménippe*, les *Fileuses*, les *Saints Ermites*, les *Menines* enfin appartiennent à cette époque. Et c'est là surtout qu'il faut chercher ce que voulut Velazquez, ce qu'il pensa de la nature et ce qu'il fut.

V

Dans ces œuvres de sa maturité, Velazquez est insaisissable. Il est avec Phidias, de tous les maîtres souverains, celui qui se dérobe le plus complètement dès qu'on veut définir son œuvre et pénétrer dans son intimité.

C'est que le langage de cet homme se confond avec le langage des phénomènes naturels aussi absolument qu'il est possible. Quand il s'agit de Velazquez, nous ne retrouvons plus les points de repère habituels qui nous servent à fixer notre émoi et à caractériser notre impression. Les notions purement verbales de lignes, de taches, de volumes où nous allons puiser quand nous voulons définir d'un seul mot le génie des Florentins, des Vénitiens, des

Hollandais, des Grecs, s'effacent et deviennent confuses dès qu'on cherche à les appliquer à l'œuvre du maître espagnol.

Pourquoi dessin, pourquoi ligne, et tache, et volume? La ligne, dès qu'on entre dans la nature, devient un terme conventionnel, destiné à représenter dans notre vocabulaire, pour la commodité de nos échanges intellectuels, les contours schématiques des formes. La tache qui sollicite l'attention du peintre, cesse pour le statuaire d'être tache, et, par ses dégradations dans l'espace, s'organise spontanément en volume. La ligne n'est plus désormais qu'un arrêt, ou plutôt une transformation de la lumière, le passage tremblé des formes à l'ambiance superficielle, la fuite des contours dans l'ambiance profonde.

Ainsi, dans la nature, pour l'homme qui ne l'aborde pas avec les préjugés d'habitude ou la forme d'éducation du dessinateur, du peintre ou du statuaire, mais qui sait combiner, dans les centres de coordination de ses facultés sensorielles, tous les éléments qui produisent la sensation totale, ligne, couleur, volume ne sont que des notions rigoureusement solidaires et qui ne peuvent s'isoler complètement l'une de l'autre. Pour le grand interprète de la vie, il n'y a pas de séparation dans la vie, mais un bloc mouvant de matière qu'il s'agit de restituer dans son unité intangible sans y laisser paraître les divisions conventionnelles dont les exigences du langage ont demandé la création.



Cliché Anderson.

LE PAPE INNOCENT X
(Palais Doria, à Rome)

L'œuvre de Velazquez est tout entière là-dedans. Bien que son dessin soit invisible, il est dessinateur ; il est peintre, bien qu'il use de très rares couleurs et ne se serve des couleurs que pour orchestrer ses harmonies et envelopper d'air les formes dans le sens de leur profondeur ; il est statuaire et grand statuaire, bien que la matière employée ne soit pas la pierre ou le marbre. Il n'est, si l'on préfère, ni dessinateur, ni peintre, ni statuaire. Il est homme et s'exprime sur la nature avec toutes les puissances d'expression dont peut disposer l'homme qu'attire principalement la vie sensible de ses formes. Il combine en son œuvre, sans qu'aucun d'eux parvienne à prendre sur les autres un avantage qu'il n'a jamais réellement, les trois éléments qui nous donnent dans la nature l'immédiate notion des formes : leur couleur, leurs limites en surface, leurs limites en profondeur.

C'est par un sens de la valeur si profond que nul autre peintre ne l'a possédé à ce degré, que Velazquez atteint ce but. Si, dans ses œuvres de jeunesse, son modelé est encore le modelé d'école, impeccablement poursuivi selon des règles définies, à partir de son premier voyage en Italie, il se laisse de plus en plus guider par la route d'espace qui le conduit aux formes dans le milieu mouvant où elles vivent. Il modèle par la valeur. Toujours, quelle que soit la coloration et la forme, il voit la forme et la coloration telles que les présentent l'épaisseur de la couche d'air et la distribution de la lumière. C'est la lumière naturelle qui fixe les colorations. C'est l'air qui

sculpte et arrête les masses et qui conduit la même teinte d'un ton au ton voisin par des passages insensibles. Comme un pouce de statuaire, l'air polit les surfaces planes, accompagne vers les régions plus rapprochées, plus éloignées, les contours qui, par degrés invisibles, plongent vers la profondeur ou reviennent vers la surface. Masse ininterrompue, il assure d'une forme à une autre et de l'une à l'autre couleur, la continuité de la vie.

De la surface aux horizons les plus lointains, chaque partie de la figure humaine, les étoffes, les arbres, et les vallées qui s'ouvrent, et les premières pentes et les arêtes sur le ciel, tout est au plan qu'il doit occuper dans le monde. Un critique, dans les *Menines*, comptait jusqu'à trois atmosphères. Dans les *Menines* ou dans les portraits en plein air, les princes à la chasse, les *Lances*, les portraits équestres, dans toutes les œuvres de la maturité de Velazquez il n'y a ni deux atmosphères ni trois, il y a l'atmosphère elle-même, il y a solidarité absolue entre les premiers plans et les derniers. L'homme et l'arbre et l'objet sont faits d'une suite de plans qui constituent leur masse propre, et le volume d'air qui les relie est celui qui circule en réalité dans le fragment d'espace que le peintre a transposé dans son ouvrage. De même qu'il n'y a pas de solution de continuité entre un visage d'homme et le contour de son crâne, par exemple, il n'y en a pas entre sa masse entière et les montagnes éloignées qui ferment l'horizon. L'air, l'air lui-même n'est plus



Cliché Moreno.

LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
(Musée du Prado.)

seulement un milieu, mais un organisme agissant dont on peut suivre les variations de densité.

Chambres fermées, énormes plaines ondulées, fonds de murailles nues ou de lourds rideaux d'apparat, fond d'azur traversé d'orage ou fonds opaques de nuées, c'est quelques mètres d'étendue que présente la toile, ou l'infini. Sur les faces on voit vibrer la matière impalpable, les étoffes et les dentelles, les plumes des chapeaux, les écharpes frangées, les crinières des bêtes volent, avec le frémissement bruissant dont le milieu qui les imprègne est incessamment agité. Entre les têtes et le mur la pénombre circule, allumée d'éclairs brefs, traversée de rayons de jour; entre les têtes et le ciel s'étend l'abîme de l'espace.

Les toiles d'intérieur de Velazquez prolongent la salle; ses tableaux de plein air enfoncent le mur de la salle. Le personnage tout entier, les accessoires, le paysage, toute la toile est dans la toile. Jamais la scène ne sort de la toile, jamais elle ne s'étale sur elle. Elle est toujours à sa distance. Elle est entourée d'air, de tous côtés. Celui qui la regarde est amené vers elle par une route d'air qui ne s'interrompt pas. Entre la surface du tableau et l'air qui la vient caresser, il n'y a pas de séparation. C'est le même air qui continue, l'air que respirent les vivants. Ainsi les formes représentées se mêlent aux formes vivantes sans qu'apparaisse le moment où l'intervalle se produit. « Où donc est le tableau? » demande Théophile Gautier devant les *Menines*. En surface et en profondeur,

on ne sait pas où la fiction commence, où finit la réalité.

C'est qu'il exprime des ensembles. Rien à ses yeux ne vit isolément. Il n'y a plus d'accidents de formes et plus de couleurs définies, mais des rapports de formes et des rapports de tons. Le peintre n'a plus d'autre souci que d'établir des relations entre les phénomènes de la vie. Il traduit d'une seule masse, après l'avoir intérieurement établie, la somme des impressions que lui donne un moment, un fragment d'univers.

C'est cette force d'expression qui a fait proclamer Velazquez le prince du *métier* de peindre, par presque tous les peintres et par la plupart des critiques. Inconcevable aberration qui ne peut qu'amoindrir cette grande nature dans l'esprit de ceux qu'elle attire et retient le plus, en abaissant le langage plastique au niveau d'une pure technique qu'on peut enseigner et transmettre. L'homme qui restitue avec le plus de vérité les phénomènes de la vie, c'est l'homme qui sent la vie avec le plus d'intensité. Velazquez n'est pas Velazquez parce qu'il s'est servi de telle ou telle forme d'expression, mais parce qu'il est Velazquez. Jamais artiste ne fut plus dégagé que celui-là des préjugés, des habitudes de métier. Page par page, de sa première à sa dernière étude, on assiste à l'élimination patiente de tous les termes qui appartiennent à la langue picturale traditionnelle. L'auteur des *Buveurs* est presque seulement un peintre. L'auteur des *Menines* est un homme.



Cliché Moreno.

EL BOBO DE CORIA.
(Musée du Prado.)

Son procédé est impénétrable? C'est qu'il n'a pas de procédé. Il prend sur la nature des notes de plus en plus sommaires, mais de plus en plus conscientes et qui de plus en plus étroitement répondent à sa façon de voir et de sentir. Sa manière de peindre est tout entière en lui. Il parle, mais il parle avec un tel sens de ce qu'il veut dire que sa parole donne toujours, absolument, l'impression de la vérité. Il parle avec précision, et avec fougue. Sa langue est d'une force impressionnante, mais elle a des ailes aussi. Pas d'artifice de langage. Il se livre, tout simplement, sans préoccupation d'architecture verbale. Ici une toile toute en empâtements ; là une toile à peine couverte ; parfois, dans le même tableau des morceaux travaillés, cent fois repris, d'innombrables retouches ; à côté, de larges coulées légères qui donnent d'un seul coup l'impression du définitif.

C'est le plus libre des artistes, et c'est uniquement de la conscience de sa liberté que le peintre qui l'étudie — et Velazquez est le plus étudié des maîtres — peut tirer un enseignement. Jamais il ne recule devant les sacrifices les plus durs. Il pousse jusqu'au fond, avec une puissance mais une légèreté incomparables, les seuls éléments descriptifs du spectacle qu'il veut traduire. Tout le reste paraît se mettre en place spontanément, par de brèves indications, des traînées confuses de pâte, des riens, un voltigement du pinceau qui s'arrête juste où il faut, une seconde, pour jeter une note imperceptible et nécessaire. Quand il revient sur ses anciennes toiles, il ne se soucie même pas de faire disparaître les traces de ses repentirs.

L'ensemble dit ce qu'il a voulu dire. Il est satisfait, il ne touche plus à son œuvre.

Rien de plus instructif à cet égard que ses portraits équestres retouchés, *Philippe III*, *Marguerite d'Autriche*, *Isabelle de Bourbon*, parce qu'il y laisse apparaître avec une entière évidence son insouciance du métier. Dans ces vieux tableaux qu'on lui soumet, d'énormes morceaux minutieux et médiocres, un manteau qui tient la moitié de la toile, une cuirasse, une écharpe, un chapeau ne l'intéressent pas, il ne tient pas à les repeindre. Mais c'est en partant de ces morceaux, sans les toucher autrement que pour les envelopper à peine, qu'il mettra tout en valeur en avant, en arrière, avec une fougue, une légèreté, une sûreté inouïes et jettera par-ci par-là, profondément, un accent prodigieux de vie, une tête sommée d'une masse de cheveux noirs, un cheval, un paysage, la mer. Et parce que l'ensemble vit, la moitié morte du tableau disparaît instantanément.

De près, ses toiles sont le chaos, des coloriages enfantins, des flaques désordonnées de tons juxtaposés, superposés. On s'éloigne, les taches chaotiques progressivement se modèlent et jettent le voile aérien des harmonies sur les volumes sculpturaux; les visages se taillent seuls en pleine matière vivante, les os s'accusent sous le masque, les yeux s'enfoncent, les lèvres frémissent et parlent; les cheveux se tissent d'atmosphère, en fils ténus de nuit ou d'or; les étoffes s'envolent, pèsent ou crient; l'acier noir éclaboussé d'argent miroite et sonne; l'ombre s'anime,



Cliché Neurdein.

L'INFANTE MARGUERITE
(Musée du Louvre.)

où, sous le ciel, la terre respire et s'émeut. La vie surgit.

Les *Fileuses*, les *Menines*, *Ménippe*, les *Saints Ermites*. Il semble que Philippe IV ne demande plus guère à son peintre que de remplir sa charge, le laissant user à sa guise des instants de liberté qu'il a. *Ménippe* est un mendiant rencontré dans la rue ; les *Fileuses* une scène de la vie ouvrière, presque réalisée sur place ; les *Ermites*, un paysage ; les *Menines*, un spectacle saisi par hasard au palais, tandis qu'il fait un des derniers portraits des souverains. Comme Rembrandt, il paraît abandonner les compositions d'atelier pour s'humilier absolument devant les réalités les plus moyennes de la vie. Il vit, il illustre sa vie.

Velazquez a soixante ans. Depuis qu'il est *Aposentador*, ses gages d'ailleurs augmentés ne lui sont guère mieux payés qu'auparavant, mais il n'est plus un simple domestique. Le roi vient même de se décider à faire broder sur sa cape la croix rouge de Santiago. Il a fallu toute une année de puériles enquêtes sur les ascendants de l'artiste, l'authenticité de sa noblesse, il a fallu la preuve qu'il ne vivait pas de son métier, cent témoignages recueillis en Espagne et en Portugal par une commission ambulante, il a fallu par delà la tombe l'écho de la voix de Rubens qui le proclame le plus grand peintre de l'Europe, pour admettre Velazquez, incarnation du génie d'une race, à endosser l'habit qui va le consacrer l'égal de quelques courtisans. Familier du roi catholique, rapproché par sa réception dans un ordre fameux de la grandesse espa-

gnole, il est presque à la fin de sa vie le grand seigneur de la légende. Mais il est toujours aussi seul.

A dater de ce jour, peut-être, il ne touche plus un pinceau. C'est à la fin de novembre 1659 qu'il est fait chevalier de l'Ordre, avec la solennité habituelle. C'est un peu plus de quatre mois après qu'il quitte Madrid avec son gendre del Mazo pour préparer jusqu'à Irun les logements de Philippe IV. Le traité des Pyrénées se signe, le roi d'Espagne va rencontrer à la frontière le jeune Louis XIV à qui, pour gage de la paix, il accorde la main de l'infante Marie-Thérèse.

C'est Velazquez, en effet, qui dirigea l'aménagement et présida à la décoration de la salle des *Conférences*, ce fameux pavillon que les deux cours avaient décidé de construire dans l'île des Faisans, sur la Bidassoa, pour y sceller la nouvelle alliance. C'est Velazquez qui fut, pour les parties du programme qui regardaient la cour d'Espagne, l'organisateur principal des fêtes somptueuses, si vantées par les chroniqueurs, du mariage et de l'entrevue. D'ailleurs, s'il faut en croire ses biographes, il reçut de tous à cette occasion les compliments les plus flatteurs.

Ces fêtes terminées, Velazquez, chargé au retour comme à l'aller de préparer les logements du roi, regagna rapidement Madrid où le bruit de sa mort avait couru. Ce bruit n'était qu'un écho des fatigues qu'il avait supportées, car ce pénible voyage hâta certainement sa fin. Il avait soixante et un ans. Il était, nous dit-il lui-même dans une



Cliché Moreno.

LE BOUFFON DON JUAN D'AUTRICHE
(Musée du Prado.)

lettre écrite au peintre Diaz, « harassé de voyager la nuit et de travailler le jour » ; il avait été probablement atteint, en cours de route, d'un ou plusieurs accès de cette fièvre qu'il avait rapportée de son premier séjour à Rome.

Quoi qu'il en soit, un mois à peine après son retour, le 31 juillet 1660, il était pris de violents accès de fièvre, accompagnés d'une vive douleur au niveau de l'estomac et du cœur. Philippe IV lui envoya d'abord ses deux médecins, puis, probablement sur leur avis, l'archevêque de Tyr. Le 6 août 1660, Diego de Silva y Velazquez rentrait dans la vie universelle avec la paix et la simplicité probables de ceux qui l'ont absolument comprise. Juana Pacheco, sa femme, qui avait joué dans son ombre ce grand rôle muet de celles qui savent partager et choyer la vie d'un homme de génie, mourut quelques jours après lui.

VI

Sur le socle de la statue que les compatriotes de Velazquez lui ont élevée à Séville, on peut lire ces simples mots : « *Al pintor de la Verdad* ». C'est l'unique détail de ce monument déplorable qui puisse en excuser l'ensemble.

Velazquez est bien en effet, dans la force intacte du terme, le peintre de la vérité. Il constate. Il possède au plus haut degré ce sens de la vie réelle que les Grecs appelaient Raison et que la philosophie naturelle

appuyée sur l'argument du fait, a nommé l'esprit scientifique. Sans la moindre préoccupation finaliste, il accepte absolument la vie. Comme tous les vrais maîtres et plus qu'aucun d'entre eux, grâce à cette prescience admirable qui par-dessus vingt, et trente et soixante siècles, rend solidaires du savant moderne le statuaire grec et le tailleur de pierre égyptien, il est d'accord avec le déterminisme scientifique. On ne peut découvrir en lui le moindre doute sur le but de la vie et la raison du monde : la vie est le but de la vie et la raison du monde est d'être.

« A côté des peintures de Velazquez, s'écrie Taine, toutes les autres, les plus sincères, les plus splendides, semblent mortes ou académiques. » Personne, depuis les sculpteurs de la Grèce, n'a procuré à ce degré l'illusion de la vie, non pas l'illusion de surface, mais l'illusion réelle, l'illusion de la vie totale dans son frémissement secret et continu. Immédiatement, devant les formes qu'il évoque, on a la sensation non pas de l'analogie des apparences extérieures, mais de l'identité des réalités intérieures, de la chaîne ininterrompue qui lie l'être vivant à la création de l'artiste, à travers l'espace et le temps. Hommes, bêtes et plantes, éléments visibles et impalpables, tout son univers vit avec une émouvante intensité. Il y transpose ce qui fait affluer le sang sous la peau, saillir les muscles, s'équilibrer les charpentes osseuses, trembler les herbes et les feuilles, courir les nuées dans le ciel. Ses créations, en vérité, sont plus vivantes que la vie, car tous ses

éléments y manifestent, en insaisissable synthèse, leur immédiate et réelle présence. C'est une gêne, une hallucination, c'est presque un effroi qu'on éprouve devant ces faces immobiles, ces yeux ouverts sur l'ombre de l'esprit, devant ces chambres habitées qu'emplit, autour des formes apparues, la palpitation du silence, et ces énormes horizons. Pourquoi ces figures vivantes ont-elles, derrière ces lèvres closes, un secret mort? Pourquoi ce moment disparu et tout entier restitué, et ces formes évanouies qui vivent notre vie, dans le même espace que nous, ce lointain qui ne peut renaître et se fait tout de suite proche et le rêve impossible soudain réalisé?

Velazquez est mystérieux. Il est le plus mystérieux des peintres. En ondes d'argent, de son œuvre, à travers l'air et le silence, vient ce mystère illimité qui se lève pour nous des choses dès que s'ouvrent nos yeux d'enfant, qui constitue notre être propre et recommence aux portes de ses sens, le mystère errant de la vie qui la maintient et la transmet. Une force profonde, éternelle et qui pourtant ne pèse pas sur nous, car c'est la force qui nous pousse à vivre, à penser, à comprendre, vient de lui, attire vers lui, comme si son œuvre enfermait un secret immense et lointain.

C'est qu'il a pénétré les lois qui font la vie mystérieuse. Au suprême degré, il a la puissance secrète qui permet à l'artiste de créer le monde à nouveau, après en avoir retrouvé la logique dissimulée, grâce à l'effort simultané de l'analyse scientifique et de la synthèse intuitive. Avec une

profonde sûreté, il établit les plus subtiles relations qui relient les unes aux autres les manifestations de la nature. On ne voit pas comment il réunit entre eux les fragments séparés des formes, passe d'un ton au ton qui l'avoisine, comment il établit dans les lumières et les ombres les progrès ininterrompus des terres et des cieux, comment il suit jusqu'aux limites de l'espace le tourbillon des forces invisibles qui assurent, sans un arrêt, la continuité de la vie. Les autres à chaque pas s'attardent à expliquer leur découverte, à décrire le sentiment qu'ils en ont éprouvé, à dissiper une part d'inconnu. Seul, Velazquez reconstruit intégralement et sait transposer sur sa toile, intact, tout le mystère de la vie.

Cette impassibilité sentimentale qui ne l'abandonne jamais, a conduit la plupart de ceux qui se sont occupés de Velazquez à ne voir en lui que le premier des virtuoses. Cette opinion, dont l'esprit de finalité doit être rendu responsable, permettrait, si l'on y prend garde, d'effacer tous les archaïques et tous les statuaires de l'époque de Périclès de la liste de ceux qui accrurent la somme de connaissance et d'amour de la vieille humanité.

Virtuose, certes, Velazquez l'est presque toujours, mais à la façon des héros. S'il a cette faculté prodigieuse de dire sans effort apparent tout ce qu'il veut, comme il le veut, il ne parle jamais dans le but exclusif d'éblouir son auditoire par sa facilité. Le pur virtuose ne s'exprime pas, il exprime les autres, il exploite intelligemment ce que les autres ont trouvé. Or il n'est pas d'artiste, au contraire,

qui ait moins emprunté à ceux qui l'avaient précédé leur conception de la nature et leur forme d'expression. Il n'est pas d'artiste plus un, plus personnel que Velazquez.

Jamais il n'a parlé pour ne rien dire. Il exprime sans expliquer, mais il exprime. Il restitue la vie, rien que la vie, mais il ne la restitue avec une telle puissance que parce qu'il la comprend.

S'il est vrai que l'intelligence soit la faculté d'établir des rapports entre les phénomènes extérieurs qui s'offrent à notre jugement, Velazquez est vraiment l'un des plus admirables esprits qui soient apparus dans le monde depuis que l'homme a senti le besoin de se manifester. La possession de la valeur exacte qui fait de lui le plus grand peintre n'est pas, selon l'erreur commune et dangereuse, un secret de technique qui se transmet et se surprend, c'est la marque du sens de la réalité. L'homme qui peut saisir entre les phénomènes de la vie matérielle les liens les plus mystérieux ne se sépare en rien de l'homme qui sait établir les rapports les plus généraux entre les phénomènes de l'ordre intellectuel. La vie profonde de l'esprit est le reflet intérieur de la matière et des forces cosmiques. Il n'y a pas de séparation entre la nature sensible et l'abstraction qui nous permet de nous en faire une conscience.

Velazquez, c'est l'homme qui comprend, et c'est parce que Velazquez comprend qu'il se laisse si rarement aller à la traduction sentimentale de la vie et qu'il échappe presque à ceux qui veulent l'expliquer. Le sentiment,

c'est la surprise de l'esprit en présence d'un fait nouveau, et si Velazquez manifeste aussi peu de surprise, c'est qu'il préfère pénétrer aux sources de sa sensation. Certes, malgré la tranquillité apparente de sa vie, faite sans aucun doute de discrète résignation à ce qu'il ne pouvait empêcher et d'absolue liberté intérieure, Velazquez a joui, Velazquez a souffert. Tenu, durant son existence entière, dans une sujétion perpétuelle, emprisonné dans ses fonctions et les exigences du roi, il a été témoin de la disgrâce d'Olivarès, son protecteur et son ami, il a été en butte à la jalousie de la plupart des peintres madrilènes ; il a eu la plus grande peine, la seule peine de la vie, celle qui interdit à l'homme, aussi sage qu'il soit, d'être dans l'avenir complètement heureux, il a vu mourir sa première raison de vivre, Ignacia sa petite fille. Il a eu ses heures de joie aussi, l'amitié de Rubens, de Ribera, ses voyages, ses émerveillements en Italie, toute l'allégresse indicible qui vient à l'être sensitif d'une révélation nouvelle. Pourtant il n'obéit pas à la joie, et la douleur ne fait jamais dévier le sens de son être. Pour lui, joie et douleur, tous les sentiments surajoutés à travers qui nous sommes entraînés à contempler la vie sous ses aspects momentanés, sont au nombre des éléments qui lui permettront de s'en faire une conception synthétique.

Est-ce à dire qu'il manque d'émotion? Il a la grande emotion créatrice, celle qui livre l'être entier, l'émotion panthéiste qui révèle dans l'œuvre l'identité de l'œuvre avec l'homme et l'univers. Il est de ces rares humains qui



Cliché Moreno.

MARIE-ANNE D'AUTRICHE
(Musée du Prado.)

peuvent effacer sans effort les catégories absolues qu'ont établies les philosophes sur les rapports de l'homme avec le monde extérieur. Son art est d'une objectivité complète, puisqu'il n'y laisse apparaître jamais les mouvements sentimentaux où la plupart des hommes vont alimenter leur esprit. Mais il porte la marque aussi de la subjectivité héroïque, qui ne peut permettre à la vie de rentrer dans la vie sans être passée tout entière par un cerveau supérieur. Il est le résultat de l'assimilation parfaite du monde par l'individu.

Cette assimilation n'est jamais aussi manifeste que dans sa façon d'aborder les formes infiniment diversifiées que lui présente la nature. Mais il faut vivre assez longtemps dans son intimité pour se laisser pleinement pénétrer par le sens profond de son œuvre. Certes, devant le monde il est simple, il est grave comme tous ceux qui se refusent à discuter ses phénomènes; mais il n'est pas de plus souple et de plus lumineux esprit. Il comprend tout. Il touche à tous les « genres » comme en se jouant, au hasard de l'inspiration, mais toujours avec le sens véritablement héroïque de la forme d'interprétation que réclame chacun d'entre eux. S'il est avant tout un peintre de portraits, la proportion des portraits dans son œuvre permet seule de le ranger dans cette classe. Nous n'avons de lui qu'un tableau d'histoire, et c'est le plus admirable, presque le seul qui soit; deux scènes d'intimité, et ces scènes d'intimité sont les *Fileuses* et les *Menines*; quelques fonds de paysage où il se révèle le

plus vaste interprète des monts, des arbres et des cieux.

Si c'est un homme qu'il a devant les yeux, il applique consciemment sa force de pénétration à rechercher son caractère. Il appuie, et toujours avec une légèreté telle qu'il ne paraît pas lui-même s'en douter, sur les éléments descriptifs qui lui permettront d'en définir l'esprit, la race et la naturelle fonction, et de conduire irrésistiblement à la surface de son être la loi qui le gouverne et le trahit. Peintre de caractère, il dépasse Titien et nul sauf peut-être Greco n'a sa force de description; peintre des mouvements profonds qui sculptent les traits du visage, il égale Rembrandt et reste plus simple que lui.

Un jour que Philippe IV rapportait à son peintre certains propos que ses rivaux tenaient sur lui et qui le représentaient comme un artiste secondaire, habile tout au plus à peindre une figure humaine, Velazquez répondit avec simplicité : « Ces messieurs me font trop d'honneur, car personne au monde, je crois, n'est capable de le bien faire. »

C'est qu'il avait compris la splendeur de la tête humaine, ce bloc de matière et de force où vivent à l'état conscient, toute la force et la matière. Brièvement, profondément, d'une puissante tache blonde qui frémit dans une enveloppe d'argent et sur qui des accents plus clairs ou plus foncés indiquent seuls en frappes de lumière les arêtes et les saillies, les méplats et les bosses, il construisait ces faces de vie concentrée où, sous la mobilité du masque musculaire, se voit le dur squelette

du visage. A travers la peau qui le couvre, le front apparaît presque nu, voûte d'ivoire ambré d'où les arcades des sourcils, les os du nez, les cercles orbitaires sortent par progrès lents en ondulations précises pour enchâsser étroitement le globe d'ombre ou de clarté de l'œil. De là partent les chairs mobiles, les lèvres, la bouche fermée qui frémit sous le battement des artères, les joues tendues vers la ligne de la mâchoire où le visage vient s'asseoir. C'est dans le squelette qu'il sculpte l'immobilité du caractère, c'est dans les lèvres et les yeux qu'il peint la forme intime de l'esprit. Chaque touche de son pinceau semble amener au niveau des accidents du masque un élément nouveau de construction mentale qu'il va chercher dans les régions intérieures de l'être qu'il a sous les yeux.

Il a compris aussi les caractères de structure qui font si profondément différer d'une figure masculine un visage de femme, un visage d'enfant, la douceur ferme et continue de l'un où les os affleurent à peine, l'imprécision de l'autre que la poussée profonde de l'esprit n'a pas encore défini. Alors que dans un portrait d'homme il semble plutôt rechercher les caractères intérieurs qui font sa puissance d'action, on dirait qu'il voit la puissance d'action de la femme dans le rayonnement de vie dont sa seule présence anime l'atmosphère et s'attache surtout à rendre chez l'enfant le charme de l'éveil de l'être.

Les rois, les princes, les capitans vêtus de fer sont presque toujours immobiles, une main sur l'épée ou un papier entre les doigts, et les reines et les infantes empri

sonnées dans leurs vertugadins, un mouchoir de soie transparente, une rose à la main. Ses portraits équestres eux-mêmes, sauf son *Olivarès* indiquant un champ de bataille de son bâton de commandement, gardent sur la bête au pas ou au galop le calme de la vie moyenne. Les préoccupations d'expressivité dramatique de la Renaissance italienne et de la peinture flamande lui font absolument défaut. Ses personnages sont les frères de ceux qui lentement défilent à cheval, à pied ou conduisant des bœufs sur la frise du Parthénon. Ils ont l'expressivité héroïque, celle de la nature indifférente qui puise en elle-même sa raison de vivre et d'agir, mais que l'artiste ne peut voir que s'il consent à la nature.

Le geste précipite l'homme hors de sa personnalité en le dirigeant tout entier à une action momentanée. C'est seulement dans l'immobilité que se concentrent toutes les puissances d'expansion qui constituent l'individu et que l'individu réel peut apparaître. Les portraits de Velazquez ont l'intensité d'expression qui vient de l'absence du geste.

Faut-il citer son terrible portrait du pape, d'où la ruse et la dureté filtrent, comme une eau filtre de la pierre? La majesté mélancolique du roi dégénéré? Et son amiral Pareja ramassé dans une immobilité frémissante et la brutalité de Benavente? Et le rayonnement profond qui sort des yeux de Montañes? Son Ésope qui regarde passer les hommes? Et ce visage de Ménippe où l'ironie, comme une flamme, voltige et rôde pour se poser à peine au

floconnement de la barbe, au coin des lèvres relevées, à la lueur des yeux enfouis? Son Juan d'Autriche pitoyable qu'on force à rire de sa misère vêtue de velours et bafouée, ses déformés aux traits écrasés, aux yeux méchants que tous les vices bas font luire, ses idiots effrayants dont la tête roule sans fin dans le bercement monotone des bégaiements et des chansons?

C'est que jamais Velazquez n'a fait à un roi, à un seigneur, à un homme, l'injure que presque tous les rois, presque tous les seigneurs, presque tous les hommes éclament, de le peindre pour ses habits. Et pourtant ilr ne sacrifie pas non plus à l'homme vrai, comme le fait presque toujours Rembrandt dans ses dernières œuvres, ce qui le distingue des autres dans son aspect extérieur. Presque jamais il ne néglige au profit du caractère intérieur les harmonies de couleurs et les harmonies de volumes. Mais dans les pourpoints et les cuirasses, les écharpes, les croix, les chaînes d'or, il ne voit que des attributs harmoniques qu'il présente toujours en accord mystérieux avec l'esprit du personnage. C'est le même secret qui vient de l'homme et du milieu, des yeux, des ondes d'air et de clarté, des harmonies insaisis sables.

Voici, toujours vêtu de noir ou couvert d'une armure sobre, voici le roi victime de son rôle, le roi du morne pays nu d'où la fièvre mystique monte, le roi qui porte dans ses yeux éteints, dans sa longue face ennuyée la majesté, l'épuisement suprêmes des races qui vont à la

mort; voici les infants, les petits princes maladifs sur qui pèse déjà la plus lourde couronne du monde, les infants au visage blême, aux yeux troubles, dont il entoure pieusement l'enfance désolée d'une auréole merveilleuse, comme on place des rameaux frais autour d'un bouquet qui se fane... Voici l'infant Prosper, l'infant Balthazar-Charles, chétif sur un énorme cheval d'arme, mais bijou rose et brun, vert, gris et or sur l'écrin bleu du ciel et des montagnes; voici dans la lumière blonde où baignent leurs cheveux, les petites infantes frêles qu'isolent leurs robes d'atour; voici les reines...

Jamais Velazquez n'a révélé la souveraineté de son génie avec plus de force charmante qu'en ces figures de princesses, la *Reine Marianne*, l'*Infante Marguerite*. Il a sous les yeux des figures insignifiantes, un peu molles, sans caractère; il a des robes disgracieuses, faites pour étouffer la vie. Alors il associe la femme, il associe l'enfant aux plus profondes harmonies qu'artiste ait jamais su tirer de sa palette. Il en fait des symphonies pures. Dans l'une, des gris de fer, des noirs, des roses avec des caresses cendrées sur les mains et sur le visage. Dans l'autre, un visage et des mains éblouis de rose, un tremblement d'ambre fluide autour de la pulpe des lèvres... puis un champ de coquelicots où les pleurs du matin se posent, des roses infinis, un ruban noir, des mauves effacés, des gris de ciel, des gris de cendre, un frais miroitement d'argent, une hymne de fleurs dans l'aurore.

Par quelles voies obscures à nos yeux, mais pour lui-



Cliché « Société photographique ».

LES FILEUSES

même rayonnantes, parvient-il à lier aux harmonies de la nature l'esprit d'une scène banale qui se déroule sous ses yeux? C'est là précisément sa force et le secret de son charme indéfinissable. C'est là qu'il faut chercher le mystère d'intime splendeur de ses tableaux d'intérieur, les *Fileuses*, les *Menines* surtout, ces troublantes *Menines* qui flottent dans le souvenir comme un moment d'existence réelle et dont le sens anecdotique disparaît si complètement. Quelle que soit la raison de la scène, la scène est un charme qui prend; c'est son esprit qui semble peint et qui se mêle aux symphonies, aux symphonies aériennes que la lueur du jour semble combiner avec l'ombre, à la circulation lointaine des atomes, aux formes animées, aux formes cependant muettes, errantes en une pénombre d'opale. Figure pensive du maître que paraît voiler à demi l'aile d'ambre des harmonies, visages mats des jeunes filles sous la nuit d'argent des cheveux, fruits pâles duvetés de noir, tête d'or de l'enfant royal où vient se poser la lumière, verts changeants avivés de rouges, gris ivoirins, gris de perle et de fer, gris infinis, apparition mélancolique dans l'eau tremblante d'un miroir, gouttes de clarté dispersées, un chant s'élève, un chant lointain fait des obscurs mouvements de la vie, des montées et des fins de jour, un chant atténué qui ressemble aux voix du silence.

Comment cet admirable artiste qui comprit tout des formes de l'humanité et de l'esprit qui les attache aux harmonies de leur ambiance, aurait-il abordé avec une

autre intelligence ce que les classificateurs des manifestations de la nature humaine appellent la peinture d'histoire ? Dans l'unique scène d'histoire qu'il nous ait laissée, Velazquez ne pouvait évidemment pas — sa nature le lu défendait — se jeter dans l'allégorie suivant la mode de l'époque. Mais il pouvait, en interprète pénétrant de la figure humaine, peindre une série de très beaux portraits authentiques ; naturaliste impénitent, il pouvait surtout s'attacher à voir dans la *Reddition de Bréda* une anecdote, et chercher dans le document les sources de son inspiration. Mais il avait de la réalité un sens trop intérieur pour tomber dans l'une ou l'autre de ces fautes. Il veut rendre l'esprit de la scène, il veut en exprimer, non pas la vérité historique momentanée par une image littérale, mais la vérité supérieure, l'humaine vérité qui reste. Sans doute, les *Lances* renferment plusieurs portraits, celui du vainqueur Spinola par exemple, qu'il avait eu pour compagnon de traversée lors de son premier voyage en Italie, peut-être aussi celui de l'artiste lui-même, qui n'était pourtant pas au siège de Bréda ; mais ce qui fait cette toile admirable, et telle qu'il est impossible de n'en pas saisir immédiatement la haute signification, c'est qu'elle peut représenter, sous ses harmonies permanentes, ses merveilleuses symphonies de noirs, de gris, de roses et de blancs, ses bruits d'acier, ses étincellements et son éclatante clarté, toutes les redditions de toutes les villes du monde, deux races d'hommes en présence, et la tête d'argent du vainqueur inclinée avec bien-



Cliché Moreno.

MÉNIPPE
(Musée du Prado.)

veillance vers le vaincu qui s'humilie, et la forêt des armes érigées, et la tranquillité de la terre et des cieux.

Il a bien placé dans la plaine, comme dans le portrait d'Olivarès, une cité qui brûle, des escadrons qui se poursuivent ou se heurtent. Mais il ne peut pas consentir à dramatiser la nature. Il garde cette discrétion sûre qu'il doit à son sens de la vie. Les flammes d'incendie se perdent dans le chœur éternel des voix du paysage, et les arbres indifférents cachent presque le fourmillement des armées. Que la nature soit paisible ou que la guerre la dévaste, toujours Velazquez donne à l'homme le rang qu'il y doit occuper.

Car il ne connaît dans le monde aucune forme de la vie qu'on puisse placer au-dessus d'une autre forme de la vie Les chevaux de gala dont la crinière flotte, les chiens des princes à la chasse, le chien somnolent des *Menines*, l'énorme chienne noire et blanche dont la force entraîne en avant le petit nain empanaché, ses bêtes vivent toutes de cette intense vie totale, élégante et brutale ensemble, qui est la vie de l'animal. Élastiques et lourds, des muscles tendus de leurs pattes, ils adhèrent au sol avec solidité. Ils sont parcourus d'énergies, et gonflés de grondements sourds. La violence qui dort dans leur immobilité tressaillante ou s'épanche en galop fougueux, est la revanche de la vie sur l'apathie des princes mornes, l'héroïsme ancien qui s'épuise, les difformités et les tares dont s'entoure l'ennui des rois. Et comme tous les

maîtres de la figure et de la forme, il est grand paysagiste encore. Dans les arbres, dans les ondulations du sol et le jour qui meurt ou se lève, il sent la même force obscure qui l'entraîne aussi vers les hommes et lui commande de créer. La plupart de ses paysages ne sont que des fonds de tableau, lointains, parcourus d'orage ou limpides selon l'appel des harmonies. Mais s'il ne voit presque toujours en eux que des accords atténués apportant l'accompagnement des drames lumineux du monde aux mains, aux faces brillantes et pâles, aux têtes des chevaux sculptées dans la matière palpitante, aux notes des plumes d'argent et des écharpes soulevées, il en pénètre la splendeur. Il en comprend le rythme sourd et rend avec un émoi grave leur force unique et dispersée. Il les emplit de la vie de l'espace, déclins de jour, clartés, chaleur, échanges électriques, fraîcheur qu'apportent des glaciers les vents passés sur la montagne. Aux brumes bleues qui sortent des vallées, il mêle les traînées de cendre et de velours des oliviers, des chênes-lièges, et sous l'éblouissement diffus versé par les nuages, fait onduler la sierra dans le ciel. Vers les chœurs aériens que chante avec l'azur des cimes, l'argent des neiges et des cieux, le calme de la terre monte.

C'est l'une de ses dernières toiles, peut-être la dernière, qui renferme son plus émouvant paysage. Il semble que les deux *Ermites*, qui donnent son titre au tableau, ne soient là que pour satisfaire à l'exigence de la commande, car, dans ce tablau religieux, la révélation tout entière est



Cliché « Société photographique ».

LES MENINES
(Musée du Prado.)

dans la grave symphonie de la végétation, de la lumière et de la paix.

On ne peut pourtant pas douter que Velazquez fut un bon catholique, qu'il accomplit toute sa vie avec sincérité les devoirs religieux recommandés par les ancêtres et si profondément entrés dans le sang même de sa race Mais ce ne fut chez lui qu'un geste. Chaque fois qu'il aborde un sujet sacré, et le fait est d'ailleurs très rare, on ne le sent pas à son aise. On dirait même que les harmonies, ces harmonies qu'il semble manier à sa guise ne veulent plus lui obéir. C'est qu'il ne trouve plus en lui les formes et les mouvements qui leur correspondent toujours.

Dans cette Espagne du XVIIe siècle, encore dévorée par la fièvre ascétique, Velazquez jouit d'une santé morale intacte. Il n'est pas de peintre moins mystique que lui. Il n'en est pas de plus humain. Il est humain dans le sens le plus bref et le plus éternel du mot. Non seulement toutes les manifestations de la vie ébranlent sa sensibilité, mais toutes les manifestations de la vie le trouvent pleinement conscient.

C'est ce qui imprime à son œuvre ce caractère unique de distinction dominatrice. Il a, comme tous les héros, Rembrandt, Titien, Rubens, la force souveraine que donne à l'expression humaine la sûreté de la pensée. Mais Rembrandt n'accepte pas la vie avec une telle grandeur ; son parti pris de clair-obscur introduit dans sa langue un élément d'artifice et de démonstration qui diminue

parfois son héroïsme ; la distinction de Titien est celle d'un aristocrate ; la force de Rubens est la force d'un dieu.

Seul, Velazquez est homme, tout à fait. Sa force est celle de la vie. Sa distinction est faite toute d'humanité compréhensive. Il comprend si parfaitement qu'il a la suprême beauté de ne jamais crier qu'il a compris. Il est discret. Il est le seul à posséder à ce degré cette pudeur supérieure des êtres géniaux et charmants qui savent vivre en harmonie avec les lois élémentaires qu'ils ne peuvent pas dominer. Il a la sérénité de la nature. A peine s'il laisse filtrer, dans son exposé religieux des formes et des forces, une mélancolie hautaine, une imperceptible ironie qui montent parfois à la surface comme ces lointaines rumeurs qui nous apportent de la plaine les plaintes ou les chants des bois.

Velazquez est-il donc ce qu'on appelle un réaliste? Non, si le mot veut désigner l'artiste qui donne d'un objet l'image absolument exacte, car il recombine en lui-même dans un ordre définitif les éléments épars que la nature lui transmet. Est-il un idéaliste ? Non, puisqu'il ne cherche pas la forme dans l'idée préconçue du monde, mais que, par une étude de plus en plus patiente de la forme, il parvient à y découvrir tout ce qu'elle enferme d'idée. Par son œuvre entière, il exige une définition précise des étiquettes infligées à ces éléments naturels que sont les hommes de génie. Il passe pour le roi de la peinture réaliste, et nul artiste, en vérité, ne peut lui être



Cliché. Moreno.

ANTONIO EL INGLES
(Musée du Prado.)

comparé, si l'on entend par peintre réaliste celui qui ne sait pas mentir. Mais, d'autre part, si l'idéaliste n'est pas l'homme qui tente d'inventer, mais celui qui sait exprimer, par des réalités momentanées, les réalités immortelles, Velazquez est cet homme-là. Il est l'homme idéal qui sait voir la réalité.

Si l'Espagne avait à choisir l'artiste représentatif de sa personnalité moyenne, c'est vers le mystique Greco ou vers le sinistre Goya qu'elle devrait tourner les yeux. Les prédécesseurs de Velazquez, ses contemporains, ses successeurs, Herrera, Ribera, Zurbaran, Carreño, Murillo, Greco et Goya eux-mêmes, sont dominés par leur milieu. Ils sont les prisonniers des directions provisoires que ses instincts de croissance et ses volontés d'expansion ont imposées à leur pays. Velazquez est la résultante de ces forces momentanées. Il est la fleur extrême ouverte dans la clarté.

Lentement, par degrés invincibles, il se dégage du milieu relatif pour ne plus se soumettre enfin qu'au milieu permanent des hommes, à la nature. Dès qu'il a compris son époque, son époque devient pour lui un élément dont il se sert pour exprimer des caractères généraux, des harmonies définitives. Par les sources où il se penche, il n'est pas d'artiste plus immédiat que lui ; il n'en est pas de plus éternel par les vérités qu'il y puise.

Il n'y eut jamais peut-être de milieu plus fermé, plus obscur que le sien, de traditions plus desséchantes. Le

corps humain, prétexte habituel des grandes manifestations plastiques de la Grèce et de l'Italie, se cache sous de lourds vêtements, d'une forme absurde et sans grâce... Qu'importe? Il comprend, et toute laideur, toute étroitesse, tout hermétisme disparaît. Il comprend, la nuit de son temps s'inonde par lui de rayons.

Du sol et de l'âme espagnols il a la sévérité nue. Mais son consentement la rattache à l'ancêtre arabe, et son esprit harmonieux au conquérant gréco-latin. Quelles que soient ses origines, il est de ces rares humains qui dépassent leurs origines, mais que tous les grands peuples semblent donner au monde à la minute où ils parviennent à prendre conscience d'eux-mêmes, pour s'associer à la constatation des vérités universelles. Avec l'auteur de *Don Quichotte*, il élargit les limites de son pays jusqu'aux limites de la terre, il porte la voix de sa race jusqu'à la fin de la durée. Tout homme qui pense et qui sent peut se chercher, doit se trouver en lui.

Comme toutes les personnalités absolues, il tend à l'impersonnalité, absorbé qu'il est tout entier par la vérité de son œuvre. Mais c'est précisément le caractère impartial qu'il sait imposer à cette œuvre qui nous révèle sa présence. Quel que soit le sujet qu'il traite, le sujet n'est jamais le but, mais le prétexte seulement. Ce qui l'émeut, c'est la substance de la vie, c'est elle qu'il pénètre et retrouve partout, et c'est parce qu'il s'adresse à elle, à elle uniquement, qu'il discerne les nuances les plus secrètes des aspects qu'elle prend, et sait les exprimer



Cliché Moreno.

L'INFANTE MARGUERITE D'AUTRICHE
(Musée de Prado.)

sans se préoccuper de la signification morale ou dogmatique que les hommes y veulent voir. Son esprit paraît se mouvoir avec les forces naturelles, suivre leurs voies impénétrables et se révéler avec elles dans les formes et les couleurs.

Est-ce là la définition même du grand artiste ? Il est possible. Car Velazquez, de tous les peintres éternels, est celui dont l'œuvre est le plus près de la nature, et par conséquent de lui-même. Il est à la peinture ce que Beethoven est à la musique, Phidias à la sculpture. En vérité, il est à la fois l'un et l'autre.

Ses formes, comme celles de Phidias, se continuent sans un arrêt. On n'en peut pas trouver le commencement et la fin, elles se déroulent et passent suivant le rythme harmonieux du monde. Comme Phidias, il a vu leur correspondance avec les ondes de la terre et le cercle de l'horizon. Nul autre, depuis Phidias, n'a conservé devant la vie cette gravité respectueuse et cet enthousiasme conscient qui sont la vraie religion. Mais, de plus que Phidias, il dispose des harmonies, et c'est par là qu'il touche à Beethoven. Ses gris, ses verts obscurs, ses rouges veloutés, ses roses, et cette matière brillante dont il pétrit les visages humains, il va les prendre aux immortelles symphonies du sol fécond ou dévasté, de l'air où baigne la planète, et de la lumière du jour. Il donne comme Beethoven, aux voix de la nature, cette apparence d'harmonisation spontanée qui fait descendre irrésistiblement en nous la sensation de l'absolu. Comme

l'âme de Beethoven chante dans les souffles nocturnes et dans le vent qui traverse les bois, l'âme de Velazquez frémit dans l'impérissable clarté.

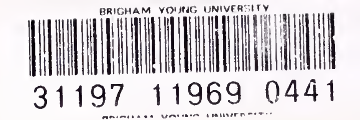
Comme le musicien, comme le statuaire, il a la suprême vertu, la simplicité héroïque.

FIN

TABLE DES GRAVURES

TABLE DES MATIÈRES

7074-22. — CORBEIL. Imprimerie ÉD. CRÉTÉ.


BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
31197 11969 0441

◎ VELASQUEZ ◎